



**VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA**

**DEPARTAMENTO DE LA DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN**

**MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**TESIS DOCTORAL**

***LA MÚSICA EN EL CINE***

***DE***

***INGMAR BERGMAN***

**MARCOS AZZAM GÓMEZ**

**DIRECTORA: DRA. MATILDE OLARTE MARTÍNEZ**

**SALAMANCA 2011**





**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**DEPARTAMENTO DE LA DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN  
MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**TESIS DOCTORAL**

***LA MÚSICA EN EL CINE DE INGMAR BERGMAN***

**MARCOS AZZAM GÓMEZ**

Vº Bº de la Directora de la Tesis Doctoral

El autor de la Tesis Doctoral

Dra. Dña. Matilde Olarte Martínez

D. Marcos Azzam Gómez

**SALAMANCA 2011**







## ÍNDICE

	Página
NOTA PRELIMINAR	13
INTRODUCCIÓN	23
Breve Reseña Biográfica y Artística Sobre el Director	
BACH	37
Un Caso Afín	
EL <i>PRELUDIO NÚM. 2 EN LA MENOR</i> DE CHOPIN	59
HORIZONTALIDAD/VERTICALIDAD	67
EL <i>JAZZ</i>	73
LAS CAMPANAS	87
EL SILENCIO	97
EL CINE COMO MÚSICA	113
LA MÚSICA, ELEMENTO DRAMÁTICO	133
Lo Externo y lo Interno, Caracterizaciones y Señales Disonantes en <i>El Silencio</i>	
Verano, Amor, Recuerdos y Hastío	
Dos <i>Films</i> de su Primera Etapa	
Amor, Enredos y Duda	
Estructura, Drama y Alteridad en <i>Persona</i>	
Una Relación de Alquimia	
Un Ejemplo Ambiguo	

LA MÚSICA, FÓRMULA EVASIVA	185
MÚSICA “PRESCINDIBLE”	191
DE LO DIEGÉTICO E INCIDENTAL	199
PSICOANÁLISIS	215
ESTÉTICA	225
<i>La Vergüenza y la Música Arrebatada</i>	
Dominación Simbólica y Sociedad	
LA MÚSICA Y LA CÁMARA	255
“FUERA DEL TIEMPO EN EL TIEMPO”	271
EL SINFONISMO	275
EDAD MEDIA	287
EL SIMBOLISMO TÍMBRICO – ORGANOLÓGICO	295
TEMATISMO, <i>LEITMOTIV</i> Y VARIACIÓN	309
SONIDOS “EN PRIMER PLANO”	333
SOBRE EL USO DE MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE	343
EL PIANO	357
MÚSICA DE CIRCUNSTANCIA	361
LA MÚSICA, FACTOR DE CONTINUIDAD	367

AQUELLOS <i>CRESCENDI</i> CINEMATOGRAFICOS	373
MÚSICA DE CRÉDITOS	379
ERIK NORDGREN	385
<i>ESAS MUJERES</i> : SÁTIRA, HUMOR Y CRÍTICA EN UNA OBRA EXTRAVAGANTE	395
DISONANCIA Y SIGLO XX	407
LA HUELLA DEL IMPRESIONISMO	437
EL ACTOR COMO INTÉRPRETE MUSICAL	441
LA RADIO Y LOS “OBJETOS MUSICALES”	445
EL SUBRAYADO MUSICAL DE LA PINTURA EN EL CINE	451
EL SINGULAR CASO DE <i>EL ROSTRO</i>	463
TRES EJEMPLOS METALINGÜÍSTICOS DE REPERCUSIÓN DRAMÁTICA	475
CONEXIONES CON LA ÓPERA	481
<i>SARABAND</i> , UN TESTAMENTO MÚSICO-CINEMATOGRAFICO	497
CONCLUSIONES	515
ANEXOS Y BIBLIOGRAFÍA COMENTADA	









## NOTA PRELIMINAR

Cuando en el año 2004 nos graduamos en nuestra titulación académica, esto es, Musicología, teníamos bien claro que no se estaba cerrando un ciclo de nuestra vida, sino abriendo otro. O mejor dicho, sí que se cerraba uno, el Segundo Ciclo académico, pero queríamos abrir el Tercero. Por delante, muchas dudas e incertidumbre. A la vez que recibíamos los Cursos de Doctorado impartidos en la Universidad de Salamanca nos inquietaba una cuestión elemental, pero de difícil respuesta inmediata: sobre qué va a versar nuestra Tesis Doctoral, simple y llanamente. Muchas eran las cosas a barajar, pues no sólo se trata de encontrar un tema inédito, sino que hemos de ser conscientes, en un complicado ejercicio de intuición apriorística (unos cinco años tenemos por delante), de si el tema elegido puede ser abordado desde una bibliografía accesible y existente, desde unas rutas de investigación transitables, de un “estado de la cuestión” acotable, de que a mitad de camino no se agote la fuente de suministro y el tema ya no de más de sí por estar todo dicho, y que dicho tema elegido nos motive tanto que en la *sempiterna* relación amor-odio que inexorablemente asalta antes o después a todo doctorando, venza el amor al odio.

Estando así las cosas, una conversación casual nos llevó al conocimiento, un año antes de empezar los Cursos de Doctorado, de que uno de los mismos llevaba por título *Investigación en Música y Cine*. Fue como un flechazo. A partir de ese momento teníamos una cosa clara: íbamos a especializarnos en dicha disciplina musicológica. Pero esto era a todas luces insuficiente, pues habíamos delimitado una esfera demasiado amplia, dentro de la cual debíamos precisar un tema concreto. Lo primero, comenzar “a ciegas” leyendo importantes y no tan importantes libros de la Historia del Cine, Estética del Cine, Música de Cine..., a partir de los cuales profundizar en nuestros conocimientos sobre el Séptimo Arte y tomar notas de los temas que nos pareciesen interesantes para la Tesis. Una puesta en común tiempo después con la que sería la futura directora del trabajo, Matilde Olarte Martínez, nos llevó a desestimar muchos de estos temas por diversas razones. No obstante, había un tema, el predilecto para quien escribe estas líneas, pero puesto “en reserva” por no creer que fuese inédito, que acabó siendo el elegido: *La Música en el Cine de Ingmar Bergman*. Efectivamente, en las clases de Doctorado de la asignatura *Investigación en Música y Cine*, la propia Matilde Olarte y más tarde Jaume Radigales (profesor invitado de la Universidad Ramon Llull de Barcelona) nos confirmaron que no había Tesis publicada en lengua castellana sobre este tema. En nuestras numerosas incursiones a Internet, frecuentemente

acudiendo a direcciones concretas sobre Música y Cine, sobre el Cine Sueco, Bergman, etc., otras veces rastreando todas las posibles entradas sobre el director sueco, jamás encontramos material publicado sobre la música de sus película del calibre y magnitud de una Tesis Doctoral, en ningún idioma. Fueron a este respecto de gran ayuda las consultas y contactos establecidos con la compañía de Cine sueca *Svensk Filmindustri*, con la biblioteca del *Svenska Filminstitutet* y con los encargados de la *Ingmar Bergman Foundation*. En los índices bibliográficos de la principal literatura sobre el estudio de la Música de Cine que trabajamos tampoco se aludía exclusivamente a la música en el cine de Bergman o bien se hacía pero con la parquedad comprensible en un libro que pretende aglutinar multitud de nombres entre directores, compositores y demás. Lo mismo sucedía con algunas obras escritas sobre el director, donde pudimos encontrar hasta cincuenta o sesenta entradas en la bibliografía final (artículos de revistas, memorias, libros de su cine, entrevistas, etc.) pero siempre sobre el artista y su cine, y no sobre la música de su cine de forma aislada. Todos los libros sobre el cineasta tratan a pinceladas comentarios sobre la música de su obra, y en algunos casos incluso se ha dedicado a este aspecto un pequeño capítulo de diez o quince páginas que, lamentablemente, ofrecen más bien una información llana, objetiva y acumulativa de la música de sus películas, con escaso o nulo aparato exegético, que al fin y al cabo es parte elemental del análisis musical de las películas del director, y que ha marcado buena parte del rumbo en la Tesis que presentamos. Eso sin contar los numerosos errores aquí y allá o la parcialidad informativa sobre la música de sus películas, muchas veces debido a que las propias películas no ofrecen apenas información en los créditos sobre qué música ha sonado a lo largo de la cinta, y que implica que sólo se posee la escucha en las películas para poder saber de qué composiciones se trata. Ello nos llevó a buscar entre decenas de discos de nuestra colección particular sobre un período concreto para hallar una música que “nos sonaba” de años atrás (otras veces esto no era necesario por ser las obras musicales muy conocidas), trabajo que los autores de algunos libros consultados parecieron evitar<sup>1</sup>. Todo ello nos conducía a constatar que en torno a la obra del director quedaba una “asignatura pendiente”, que era el análisis de su música, y además desde la Musicología, no desde el Cine, ya que frecuentemente se escribe sobre directores de Cine de manera interdisciplinar (Filosofía del Cine, Psicología del Cine, estructuras cinematográficas, Música de Cine...) en

---

<sup>1</sup> Con el paso de los años, la toma de contacto con la obra compiladora de Birgitta Steene por un lado y la edición de Paul Duncan y Bengt Wanselius sobre los archivos del director por el otro, nos facilitaron información sobre muchas de las piezas musicales (clásicas o no) de las películas, información que muchas otras obras no incluían de manera completa en las fichas técnicas sobre las películas.

un mismo volumen y por un mismo autor, cuya pluma puede rozar lo advenedizo por cuestiones de dudoso eclecticismo intelectual. Esta “asignatura pendiente” se acrecienta además al comprobar que sobre Ingmar Bergman se ha escrito sobre Filosofía, Teatro y Literatura, Cine propiamente dicho, Psicología (llegamos a encontrar extensos textos sobre la presencia de Freud, Jung o Lacan en su cine, por ejemplo) pero apenas sobre Música.

Llegados a este punto, y con la lógica y natural humildad que supone el ser conscientes de quién es Ingmar Bergman, nos consideramos con autoridad y derecho de trabajar, a lo largo de un período considerable de años, sobre este tema. Estábamos de enhorabuena, nuestra futura Tesis Doctoral fundía dos de nuestras grandes pasiones: la Música y la obra de nuestro cineasta predilecto.

Siguiendo con la cuestión de las fuentes, desde una perspectiva exclusivamente musical, cabría citar una serie de artículos, de cuya existencia sabemos, pero no así de su posible accesibilidad. Todos los intentos por conseguir tal acceso fueron fútiles, pues realmente más que complejo era prácticamente imposible, a no ser que nos desplazásemos a los países de edición en cuestión y se consultasen las correspondientes hemerotecas. Nos referimos por ejemplo a Ermanno Comuzio, “Musica, Suoni e Silenzi nei *Film* di Ingmar Bergman” (*Cineforum*, núm. 32, Febrero 1964); a Jordan Daasnes, Camilla y Carlos Wiggen, “Ingmar Bergmans *Fanny og Alexander*: to Kommentarer”. *Vinduet* (Oslo) 37, núm. 1, 1983; o a Torgny Hinnemo, “Opus 17 & 18”. *Filmrutan* 13, núm. 1, Enero 1970. En algunos casos hablaríamos de lugares como Holanda (J. Burvenich. “Het Zevende Zegel”. *Media C* 50, n. d.). La aproximación a algunos de estos artículos llegó a veces a considerables cotas de frustración, como por ejemplo con la revista *Cineforum*, de la cual llegamos a localizar por distintas vías ejemplares de 1963 y 1965, pero no de Febrero de 1964, que es lo que nos interesaba. Sin embargo se trata la mayoría de las veces de artículos de corta extensión (entre dos y cuatro páginas). Más interesante al respecto podría ser el trabajo de Jan Liljekvist “Ingmar Bergmans Opus 18 & 27: om Musiken i Filmerna *Smultronstället* och *Persona*”, (dentro del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Estocolmo, 1992), pero esta fuente literaria no se ha puesto en circulación, digamos, oficial, para un posible acceso de cualquier investigación dentro del marco de la denominada “comunidad científica” en aras de una determinación del estado de la cuestión; en otras palabras, no han sido publicadas por ninguna editorial con la asignación de su correspondiente ISBN de venta o al menos con un Dep. Leg. asignado por la correspondiente Universidad, que si tal vez en su día fue dado, a

fecha de nuestra última consulta (Diciembre 2010), tal trabajo ya no está siquiera catalogado en los archivos de dicho departamento de la Universidad de Estocolmo, como hemos podido comprobar en nuestras indagaciones. A su vez, y de haber podido al menos ser localizado, si su extensión fuese mayor (tengamos en cuenta que se trata de un texto de poco más de treinta páginas), nos veríamos en la obligación de realizar un viaje a la ciudad sueca para acceder a la biblioteca de la universidad y traducir las páginas que fuesen necesarias. Sin embargo, hemos creído viable prescindir de este desplazamiento precisamente por la brevedad del trabajo y por no haberse posibilitado por parte de sus autores la accesibilidad de carácter oficial a la que hemos aludido. No obstante, desde el posicionamiento de la ética científica, no nos parecía moralmente correcto dejar de citar en esta introducción esta fuente, por considerar que el futuro lector de la presente Tesis Doctoral deba ser consciente de la existencia y lugar de ubicación del citado trabajo<sup>2</sup>.

En otros casos, sí pudo accederse a artículos como el de Charlotte Renaud (“An Unrequited Love to Music”), Elsie Walker (“An ‘Incorrigible Music’: Ingmar Bergman’s *Autumn Sonata*”) o Michael Bird (“Secret Arithmetic of the Soul: Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman”), acabando por constituir importantes puntos de referencia de nuestro trabajo. Muchos otros nombres, referentes obligados para el estudio de la obra del director sueco, como puedan ser Peter Cowie, Robin Wood, Jacques Siclier o Marc Gervais entre otros, no dejaron de incluir interesantes reflexiones sobre algunos aspectos de la música de sus películas, pero nunca aislando un capítulo como tal sino dosificando dichas reflexiones en ocasiones puntuales a lo largo de sus obras, y con una extensión poco más que anecdótica según se trate, no dejando por ello de ser tenidos muy en cuenta a la hora de tomar sus palabras a modo de las obligadas citas que se expanden a lo largo de toda la Tesis. En los últimos años, publicaciones de autores españoles como Jordi Puigdomènech y Francisco

---

<sup>2</sup> En esta misma dirección deseamos anotar en este punto de la Nota Preliminar la siguiente cuestión. A finales del año 2010 se presentó en el Departamento de Artes y Educación de la universidad sueca de Karlstad un Trabajo de Fin de Carrera de 54 páginas por Petra Landström, donde se trabajan cuatro películas del director. Dicho trabajo, que sólo puede leerse en sueco, no tuvo disposición *on-line* hasta unas semanas antes, ya a finales de Invierno en el año 2011, del momento en que nuestra directora supervisaba por última vez la Tesis -que le entregamos a finales de Marzo- de cara a la poder superar los próximos trámites administrativo-académicos de la Universidad de Salamanca (CAPM, Consejo de Departamento, etc.). A esto podríamos añadir que el citado trabajo de Fin de Carrera no posee, hasta donde sabemos, Dep. Leg. alguno. Por todo ello, nos creemos en el derecho moral de no tomar en consideración esta fuente, esperando sean comprendidas las causas por el futuro Tribunal de Defensa de la presente Tesis Doctoral. Sin embargo, y como ya dijimos, también nos consideramos en la obligación moral de dejar aquí constancia de su existencia. Igualmente, nos consta que en la Universidad de Estocolmo, en el año 2008, se presentó un trabajo de las mismas características por Sofia Lilly Jönsson sobre un *film* de manera aislada, trabajo del cual no se ha facilitado acceso de ningún tipo.

Javier Zubiaur también resultaron de ayuda en un principio, por dedicar al menos un pequeño capítulo a la música en sus publicaciones.

A su vez, la revista de Cine sueca *Chaplin* incluyó en 1960 y 1967 sendas entrevistas (de un par de páginas) a Erik Nordgren (por partida doble) y Lars Johan Werle, dos principales compositores de la música en el cine de Bergman. Ni reiteradas consultas a Internet, ni a librerías internacionales de “segunda mano” (donde se acabó por localizar y adquirir un número de esa publicación mucho posterior, el monográfico especial sobre Bergman en su setenta cumpleaños), ni a las filmotecas a las que se acudió en este tiempo, como la Filmoteca de Salamanca, la Filmoteca de Catalunya o la Filmoteca Española de Madrid, nos hicieron dar con las mismas. Esto es en parte solventado gracias a la entrevista que Peter Cowie realizó a Nordgren en 1979, con la que sí pudimos dar a través de fuentes indirectas -o al menos con un amplio extracto de la misma-, y que como tal hemos incluido en los Anexos.

Llegado el punto de los agradecimientos, queríamos dirigir los mismos hacia los autores españoles que en torno a la Música y el Cine se reúnen en las bienales de Salamanca desde principios del presente siglo, a Pia Lejbro de la Biblioteca del *Svenska Film Institutet* y a Håkan Lövgren, co-fundador de la *Ingmar Bergman Foundation*. Fue este último contacto el que nos llevó a desestimar la opción del viaje a Suecia que teníamos en firme determinación realizar, debido a que de la información que nos ofreció se concluía que entre todos los archivos de la *Ingmar Bergman Foundation* no había referencias a los aspectos musicales del cine de Bergman (algo que más adelante pudimos comprobar *on-line* una vez terminó el proceso de catalogación del archivo), ni rastro de las partituras compuestas por Nordgren, Von Koch o Werle (cuestión ésta de la que se hablará a lo largo de la Tesis en los lugares que corresponda), ni literatura específica sobre la música en este cine, algo que también fue comprobado en el *Svenska Film Institutet*. Otro agradecimiento, de manera especial, y a pesar de no haber tomado contacto de ningún tipo con ella, a Birgitta Steene, sin lugar a dudas la máxima autoridad e infatigable compiladora de literatura en torno a la obra de Ingmar Bergman, y a la cual todo investigador que se aproxime a este autor debe sentir de alguna forma como su “madrina” y gran fuente de apoyo y refuerzo, por ser una luz esclarecedora que por lo menos en nuestro caso nos facilitó tantas cosas y mitigó tantas dudas y temores.

En cuanto a cuestiones de estilo, no es nuestra voluntad extendernos sobre cómo nos sentimos más cómodos en la redacción del texto definitivo, o de cómo nos decantamos más por una u otra tendencia estilística a la hora de colocar los signos de puntuación y cosas por el estilo, las cuales pertenecen a cada pluma, y poco consenso suele darse entre cada persona cuando ésta se enfrenta al folio en blanco. Sin embargo, sí que nos vemos en la obligación de dar una breve explicación sobre algunos aspectos que sí que pueden llamar la atención al lector. Siguiendo una tendencia de cuño británico pero que también se puede encontrar en muchos autores de habla hispana, los títulos de las películas, libros citados, obras musicales, etc., se escribirán con mayúscula no solo la primera letra, sino todos los sustantivos, verbos, adjetivos..., no incluyéndose los artículos, preposiciones y cosas por el estilo. Por su parte, las escuelas de cine como Cine Sueco, Cine Clásico, Neorrealismo italiano, etc., serán así mismo capitalizadas según acabamos de poner, y lo mismo diremos de la palabra “cine”, “música” o “psicología” cuando nos refiramos a las mismas en su cualidad de disciplinas académicas, artísticas o científicas, pero no cuando lo hagamos a su cualidad como producto artístico consumible por un espectador u oyente. Así, por ejemplo, si escribimos “el cine de Bergman en los años sesenta se caracterizó por...” lo pondremos en minúscula, pero si escribimos “con el paso de las décadas algunos teóricos de Cine consideraron que...”, lo pondremos en mayúscula. Hemos incidido en este hecho, que habrá quien entienda como trivial, por ser conscientes de que sin lugar a dudas el lector puede perfectamente entender como errata o error de redacción que continuamente a lo largo de las más de quinientas páginas de la Tesis se salte de una cosa a la otra sin sentido aparente.

Por otra parte, pero continuando con las cuestiones de estilo, deseamos incidir en el hecho de que las citas en otros idiomas se ofrecen directamente traducidas al castellano por nosotros mismos. No obstante, en las correspondientes notas a pie de página se ofrece la referencia bibliográfica original directa y la página de donde han sido tomadas dichas citas, a las cuales remitimos al lector interesado en contactar con tales obras sin mediación en la traducción.

En cuanto a la nomenclatura utilizada para los planos de algunas escenas, conviene también indicar aquí que se ha pretendido la mayor homegeneidad posible, pero que el problema estriba en ocasiones en que la nomenclatura utilizada en España difiere en algunos tipos de plano de la utilizada en otros países, y más aún que en la propia España no es infrecuente observar ligeras desviaciones a la hora de encontrar unanimidad, luego esperamos el lector lo tenga presente si en alguna ocasión discrepa del término utilizado para



determinada toma. Algo parecido ocurre con los conceptos “diegético” e “incidental” aplicados a la música, según sean o no sean mostradas o sugeridas las fuentes originarias de la misma, es decir, se concrete o sea más bien abstracta (“de fondo”), como recordaremos en su momento. Sucede no obstante que si bien el primer término está ampliamente difundido dentro de la Música de Cine, el segundo se presta a ciertas confusiones. En primer lugar porque sólo lo utilizan algunos autores, y en segundo lugar porque el concepto “incidental” se refiere en principio a la música para ser utilizada en conexión con una obra teatral o de Ballet, que acompaña la acción de la obra en distintos niveles. El *Diccionario Harvard de Música* considera la música cinematográfica como un ramal de la música incidental, entendiendo por música cinematográfica en principio los ejemplos paradigmáticos de música de fondo, la que sólo oyen los espectadores. Algunos autores, para defender que la música diegética no carece de contenido dramático en el cine, incluyen frases como que “es necesario aceptar el carácter incidental de la música diegética”, viniendo a indicar con ello cómo algunas de las funciones de la música no-diegética pueden ser desarrolladas también por la diegética, pero sin utilizar específicamente el concepto “incidental”. Digamos, para entendernos, que es un concepto que “planea” en el ambiente pero que no se ha generalizado. Así, es mucho más frecuente encontrarse con la expresión “no-diegético” y “música de fondo” como referencia. En nuestro caso, hacemos un uso frecuente de estas dos últimas expresiones, pero muchísimo menos que el concepto de “música incidental”, que hemos decidido acabar tomando para hablar de la música no-diegética. Rogamos se tenga muy en cuenta esta puntualización por ser una terminología continuamente recurrente en el trabajo, y que de no tener en cuenta puede conducir a errores de difícil reparación.

Por último, y antes de pasar a la Introducción, deseamos concretizar sobre el tipo de Tesis que se presenta. De manera muy general, y ciñéndonos a las Humanidades, se puede hablar de Tesis de compilación y de Tesis de investigación. El primer concepto alude a una Tesis de revisión crítica de la mayor parte posible de la literatura existente sobre el tema en cuestión, de cara a una posterior reorganización, interrelación de los diversos puntos de vista, etc., ofreciendo una imprescindible visión panorámica para quien desee una posterior profundización en ese tema. El segundo concepto alude esencialmente a una Tesis que supone un estudio original, novedoso, sobre el tema, es decir, que dice lo que otros estudios no han dicho todavía, o bien lo dice desde otras perspectivas que acaban arrojando luz al asunto tratado, etc. Puestos a alinearlos con uno u otro tipo de Tesis, la nuestra sería de

investigación. Sin embargo, es necesario realizar una serie de aclaraciones. La presente Tesis no deja de tener claros visos de Tesis de compilación, en tanto en cuanto se traen a colación recurrentemente las palabras de diversos autores sobre el papel de la música en la obra de este cineasta. Pero suceden dos cosas. Primero: que como hemos dicho con anterioridad no existen trabajos extensos sobre el tema. Segundo: que la obligación de citar a un autor se da siempre y cuando lo que escribamos haya sido escrito previamente por el mismo, de donde se deduce una no obligatoriedad continua a palabras ajenas, a no ser que estemos tomando como nuestras unas líneas que no lo son, o que los planteamientos del autor sean de una importancia tan capital en el estado de la cuestión, que no pueda quedar fuera la debida referencia. A su vez, muchas de las citas que jalonan nuestra Tesis Doctoral, no se refieren a la música en el cine de Bergman como tal, sino a otras cuestiones sobre su cine que nosotros hemos “llevado a nuestro terreno” para reforzar, reafirmar o cubrir nuestro punto de vista sobre el papel de la música aquí. Así por ejemplo, un comentario en alguna obra de las manejadas que ahonde sobre una cuestión de índole religiosa en una película concreta, y que tomamos como cita, para a continuación plantear a posible importancia o rol de determinada composición o estilo musical desde nuestros propios presupuestos o conclusiones en ese *film*, no sería ciertamente tomar las palabras de un autor sobre nuestro tema, pues en ningún momento se ha hablado de la música más allá de nuestras propias palabras. Tómese también como ejemplo, que si determinada publicación trata, pongamos por caso, sobre las características funcionales y/o estéticas del sinfonismo postromántico en el Cine Clásico de los años treinta y cuarenta, pero sin mencionar a nuestro director en cuestión, siempre podremos citarle para el momento en que nosotros profundicemos en ese mismo aspecto en algunas películas de Bergman donde se muestren esas maneras compositivas, funcionales y demás, y realmente estaremos realizando una aportación original, por haberlo encaminado hacia el *corpus* filmico que hemos trabajado. Finalmente, muchas serán las ideas que directamente se han redactado y definido sin el apoyo de las teorías generales del Cine o de la música-cinematografía, pretendiendo con ello una aportación aún más original en la medida de lo posible. Por todo ello, nuestra Tesis estará más cercana a la Tesis de investigación, pero dejando bien claro sus muchas conexiones y similitudes con la Tesis de compilación, de la cual también bebe.

Además, tratándose del director que se trata, es necesario ser prudentes y proceder con la necesaria humildad, la más sincera humildad científica, pero también tener la firmeza y confianza suficientes para vernos capacitados de llegar a firmes conclusiones y afirmaciones del papel de la música en muchas películas y escenas. Tengamos en cuenta que si de lo que se

trata es de que sólo el propio director arroje luz sobre todos los aspectos de su obra por ser el único con derecho a ello, los únicos libros y trabajos desarrollados sobre la obra de Ingmar Bergman vendrían firmados por Ingmar Bergman. Es necesario afirmar, citar, refutar, plantear y replantear, enfocar de esta o de aquella manera..., pasar, en definitiva, poco a poco del plano de especulación hipotética al del mantenimiento de una tesis, de la presentación de un punto de vista tras años de estudio. Es sabido, ya que él mismo lo ha dicho muchas veces, que Bergman rehúsa dar claves para la comprensión de su obra, considerando que le corresponde al crítico el derecho -y el deber- de descifrarla (entiéndase en nuestro caso “doctorando” por “crítico”).

Finalmente, y teniendo en cuenta de nuevo que cada Tesis Doctoral es un mundo, y que el de ésta es el de las Humanidades, y dentro de ésta rama del Saber, la Música y Cine, mantener una frialdad “objetivo-enciclopédica” es, más que difícil, contraproducente. El punto que hemos estimado apropiado es el punto medio entre esa frialdad “objetivo-enciclopédica” y ciertos toques de ensayo, pero sin permitir que este último término domine el estilo de la textura del trabajo, pues consideramos que el tipo de literatura crítica que supone una Tesis Doctoral de las características de la que presentamos, ha de buscar un equilibrio adecuado, el del punto medio referido, no permitiendo por tanto entrever continuamente nuestra visión subjetiva sobre el tema tratado<sup>3</sup>, pero siendo conscientes de que es muy difícil no tomarlo como punto de partida “oculto” en un sujeto individual que como tal se enfrenta a un trabajo exegético de cinco años de duración, como ha sido nuestro caso.

---

<sup>3</sup> Seguimos aquí los consejos de la crítica constructiva dados por el Tribunal de Trabajo de Grado (Tesina) previo, sobre el cual se cimienta esta Tesis Doctoral.



## INTRODUCCIÓN

Nuestro método de trabajo ha consistido en análisis separados película tras película. A cada una le correspondió un apartado sinóptico, otro donde se analizó el contenido profundo de la obra además de aportar algunos datos de su ficha filmica, y un tercero mucho más extenso referido exclusivamente al análisis de la música de la película. Sin embargo, con el paso de los meses fuimos aconsejados, *dirigidos*, en otra dirección más apropiada, basada en un proceder por lo que llamaremos “modelos compositivos”, concepto con el que aludimos al tema tratado en cada capítulo. A lo largo de treinta y siete epígrafes, se agrupan los fragmentos de las películas más reseñables a ese respecto, consiguiendo con ello una organicidad y seriedad metodológica que mejora considerablemente el resultado final, como se acabó comprobando<sup>4</sup>. De todas formas, se consideró oportuno ofrecer, dentro del apartado de los Anexos, sus respectivas fichas filmicas, sinopsis y contenidos más profundos de cada película. En este punto, nos parece recomendable aconsejar a quien se aventure a introducirse en la lectura de nuestro trabajo, acuda a dichos Anexos y lea las sinopsis correspondientes a cada película, como forma de retener los contenidos narrativos de unas películas que si posiblemente ya vistas, conviene recordar mediante estas sinopsis antes de toda revisión del trabajo. En cuanto a los modelos compositivos de los que hablamos, el título de algunos sigue un estilo “estético-subjetivo” que en ningún momento va en detrimento de ese equilibrio con el elemento “objetivo-enciclopédico” que se comentó con anterioridad, pues bajo tales títulos (que no son más que una muestra de una opción estilística entre otras) se desarrolla un texto analítico enfocado hacia los principios narrativos ya expuestos en la Nota Preliminar. Estos capítulos no han sido ordenados por orden de importancia, ni por un orden cronológico que poca o ninguna lógica tendría en nuestro caso (lo más que se podría sería haber empezado por la música de los créditos iniciales de cada película, una trivialidad que hemos preferido evitar). Recordando una vez más el carácter orgánico -en el sentido de disolución, cohesión, unitaria- que se ha querido imprimir a todo el trabajo, los modelos compositivos, cada pequeño capítulo en que se ha dividido el material, se van sucediendo tratando de equilibrar, en la medida de lo posible, las referencias a cada película, que no pase demasiado tiempo

---

<sup>4</sup> Queremos hacer constar que el hecho de que éste haya sido nuestro enfoque metodológico estructural externo, no supone que otros no sean igualmente válidos cuando se comienza una investigación en el terreno de la música-cinematografía. Teóricos como Conrado Xalabarder y Josep Lluís I Falcó, por citar sólo dos ejemplos en el ámbito peninsular han publicado sendos trabajos donde se muestran interesantes opciones analíticas. Recientemente, Teresa Fraile ha publicado una Tesis Doctoral donde igualmente se ofrecen y muestran alternativas y maneras de cómo afrontar el hecho músico-cinematográfico.

desde la última mención a alguna de sus escenas; que debido a las diferencias extensivas de éstos se dispongan evitando contrastes, digamos, “texturales”, en el trabajo; y atendiendo a su propia temática, para que al principio no abarquen una serie de aspectos, a la mitad otros, y al final otros más, perdiéndose así el deseado equilibrio general. Por otra parte, se observará que muchos de los momentos musicales de las películas, de la música de determinadas escenas o secuencias, se repite dentro de epígrafes distintos. Esto no responde a ninguna lógica a lo “engrosamiento forzado” del trabajo, sino al mero hecho de que determinadas escenas se ofrecen a un análisis poliédrico que nos permite utilizarlas en distintos momentos. Por ejemplo, la música de Johann Sebastian Bach de alguna escena concreta nos ha podido servir para incluirla en un modelo compositivo donde hablamos de la música de Bach en el cine del director, en otro donde hablamos de los juegos entre lo incidental/diegético, y en otro donde se puede hablar de la relación entre la música y los movimientos de la cámara. Pero en ningún momento estaríamos cayendo en la redundancia, realmente. De todas formas se trata de algo que no se ha sucedido de manera continuada ni sistemática.

Además, y esto conviene señalarlo, dentro de cada epígrafe podrán incluirse ejemplos de escenas de películas de etapas creativas muy diferentes e incluso distantes en el tiempo. Aunque en un principio tuvimos serias reticencias al respecto, tras mucho sopesar la cuestión se decidió obrar de esta manera. A ello se suma que con los años entramos en contacto con algunos pequeños trabajos analíticos sobre la música en el cine de Bergman como el ya citado de Charlotte Renaud que sin prejuicio alguno hacían lo mismo. Así, aunque podrá en un principio resultar chocante que tras hablar de una película como *Música en la Oscuridad*, en el siguiente párrafo se esté tratando un ejemplo de otra tan distinta como *Persona*, para continuar con un nuevo ejemplo de *Fanny y Alexander* y concluir ese área del epígrafe con *Un Verano con Mónica*. Estas películas distan mucho estilísticamente, y también en alguna ocasión, cronológicamente. Sin embargo, es la única opción (o por lo menos a nosotros nos pareció la más útil, que no la más fácil ni mucho menos) para poder tratar dentro del epígrafe “La Música y la Cámara” o “De lo Diegético e Incidental”, por dar dos ejemplos, todas las muestras que deseásemos incluir de toda su filmografía, al margen de la época estilística en la que se utilizase esta música. Por supuesto que siempre se buscó una asociación de nuestras palabras y planteamientos a determinada época creativa del artista, además de mantener cierto equilibrio entre las películas citadas y su época, pero sin acotarnos a una década concreta y obviando otros muy buenos ejemplos de otra época anterior o posterior sólo porque la película o películas perteneciesen a otro período. Una opción alternativa hubiese sido ofrecer el

análisis de película tras película de forma aislada, algo que por las razones ya expuestas se decidió desechar.

Tras estos treinta y siete capítulos, se pasa al apartado de Anexos y la Bibliografía Comentada. Los Anexos se dividen en cuatro bloques, y a ellos se remitirá con recurrencia desde el texto principal. El bloque I incluye un muestreo representativo de algunas de las principales obras preexistentes de Música Clásica en su cine, solventándose de esta manera y en cierto grado la imposibilidad de incorporar a nuestro trabajo las partituras de una música original inexistentes o en paradero desconocido, como dijimos en la Nota Preliminar. El bloque II consta de la ficha filmica, sinopsis y análisis profundo de cada largometraje. El bloque III incluye dos ejemplos de tablas de sincronización-secuencial. Ofrecemos estas tablas a modo de ejemplo de cómo fue buena parte de nuestro trabajo, en decir, de cómo fue siempre necesario poseer un marco de referencia en el que poder movernos, con unos puntos de referencia a los que acudir cada vez que se deseara una rápida localización y contextualización musical y visual de una música y escena en los reiterados visionados de las cuarenta películas trabajadas. No consideramos oportuno, por cuestiones de redundancia innecesaria y de acusada sobreextensión del bloque, ofrecer esas mismas tablas sobre el resto de *films*. De todas formas, el lector podrá comprobar cómo con mucha frecuencia el propio texto que hemos redactado a lo largo de los treinta y siete capítulos remite a cuestiones temporales en cuanto a la localización de la música de las escenas y demás, estableciéndose así importantes puntos situacionales ocasionalmente. En cuanto a la elección de *El Séptimo Sello* y *Fresas Salvajes*, tratándose de las dos obras maestras principales del artista, sobran las explicaciones. El bloque IV consta de un extracto de la entrevista a Erik Nordgren que comentamos con anterioridad y de las fichas biográficas y artísticas -dentro de la necesaria brevedad- de éste y otros compositores de la música original en muchas de las obras.

Si se pregunta por otros aspectos metodológicos de análisis como los denominados paradigmas, sólo podríamos hablar de pluralidad, de una frecuente evitación de premisas excluyentes. Existen dos modelos principales de análisis en Música de Cine, según se parta de la relación originaria de la música y la imagen cinematográfica, que la justifica entonces según una unión entendida como fundamental; o según se parta de elementos funcionales y de valores estructurales, donde no se plantee una relación de consustancialidad o filiación fundamentales. El primer paradigma deja de lado el acercamiento a la música en el cine desde la música como forma artística autónoma. Es una firme justificación de la música en el cine, y

señala una relación estrecha entre música e imagen, una unión previa a cualquier función concreta que le conceda la intención determinada de un director o un compositor cinematográfico. El segundo modelo obvia una relación primaria y atiende a los valores y funciones que la música desempeña de hecho, relegando a segundo término efectos concretos de la música en *films* en auténticas funciones generales de la música en el cine. Se habla a veces de esencialismo o de funcionalismo para uno u otro. No obstante, no tiene por qué hablarse de contradicción, pues a un paradigma le interesa el derecho de relación de la música en el cine, y al otro el hecho como tal de dicha relación. Así, aunque en nuestra Tesis Doctoral hemos desarrollado un enfoque metodológico abiertamente afín a este segundo paradigma, el primero, por lo que acabamos de decir, forma parte consustancial de algunos de nuestros planteamientos, y no acusará exclusión alguna. De esta forma, los principales planteamientos del primer paradigma, como son la inherencia básica de la música en el cine (“consustancialidad”), el proceso de reacción química (“alquimia”), la influencia mutua y simbiosis (“reciprocidad”), y la acotación del *film* como objeto por parte de la música (“demarcación”), vendrán diluidos en la textura del presente estudio. Como también se verá con el segundo paradigma cuando se subrayan funciones concretas y puntuales de la música nacidas de una intencionalidad precisa, sin cuestionarse la situación *de derecho* de la música en el cine, que es la base de la que parte; de donde tomaremos aspectos analíticos estructurales y funcionales, el papel de la música como factor de realidad en el *film* aun siendo un elemento irreal, su relación de mediatez e inmediatez, su dualidad descriptivo-afectiva, los niveles de participación e identificación, su funcionalidad como dimensión temporal, como elemento narrativo, dramático, emocional, etc.

Por último, y antes de pasar a los objetivos del trabajo, vamos a hablar de su eclecticidad conceptual y disciplinar. El análisis de las películas de este director nos ha permitido, y ese era nuestro deseo desde el principio, un enfoque transversal hacia otros campos de la Musicología, esto es, cierta interdisciplinariedad. Así, no sólo hemos tratado asuntos típicos dentro de la especialidad Música y Cine, como pueden ser los temas musicales, el uso del *leitmotiv*, relaciones música-cámara, la música empática, el mundo de lo diegético e incidental, y un largo etc. que constituye el gran grueso de lo que los manuales de Música de Cine y el lógico y natural planteamiento académico de la materia comprenden, sino que también hemos dado cabida a cuestiones referentes a la Estética, la Sociología de la Música, la Historia de la Música y otros temas de la Musicología general que creemos son



mostrados de una u otra manera en estas películas, las cuales nos ofrecen una magnífica ocasión para vehicular dichos contenidos.

¿Cuáles son nuestros objetivos? En otras palabras, cuáles son los presupuestos de nuestra investigación, a dónde pretendemos llegar.

Primeramente, comprobar cómo la música en el cine de Ingmar Bergman cuenta con un tratamiento y relevancia musicales de primer orden, donde los simbolismos y la profundidad emotiva son determinantes para la aprehensión plena de su obra. También tener en cuenta y saber interpretar correctamente la importancia dada al silencio en un cine que, como Cine Sueco y Cine de Autor que se trata, deja pocas cosas a la gratuidad. Habrá que demostrar cómo el desarrollo estilístico de su cine desde sus comienzos en la segunda mitad de los años cuarenta con largometrajes como *Llueve sobre nuestro Amor* o *Ciudad Portuaria* hasta *Saraband*, su última película, afecta al tratamiento musical general, mediante una radical disminución de minutos con música además de un estilo muy distinto, en el que de unas composiciones que recuerdan por ejemplo a las del Cine Americano de la época u otras tendencias de la propia Europa que también le influyeron, con oportunas apariciones de Música Clásica preexistente, ésta acabará adquiriendo progresivamente con el paso de los años una mayor importancia, desplazando a las composiciones de encargo. Sin embargo la música seguirá teniendo una relevancia capital en su cine, se trate de la época que se trate. Tampoco dejaremos de atender a cómo la música se convierte o no en un importante elemento dramático para ayudar a la organización argumental general de algunas historias, a la utilización recurrente de los temas, *leitmotiv* y sus variaciones, o el papel del sinfonismo cinematográfico en estas obras.

Igualmente, nos proponemos demostrar cómo la música de vanguardia, las sonoridades siglo XX, se adecuan a algunas de estas obras, atendiendo a cuestiones estéticas, fotográficas, psicoanalíticas, etc. en películas como *Persona* y *La Hora del Lobo*; cómo el director y/o los compositores entienden inteligentemente los caracteres simbólicos que se suelen asociar a determinadas tímbricas y sabe asociarlos a determinadas imágenes, o momentos emotivos de los *films*; y el relevante papel que la Estética musical tiene en muchos momentos.

Analizaremos el trabajo compositivo de Erik Nordgren, Erland von Koch y Lars Johan Werle, principales compositores de algunas de sus películas, para ver a qué conclusiones llegamos. De la misma manera, se atenderá al protagonismo de los compositores clásicos de

los que se vale el cineasta escandinavo, destacando por encima de todos Johann Sebastian Bach y Frédéric Chopin.

Finalmente, no serán dejados de lado los usos diegéticos e incidentales de la música y los “engaños” de Bergman al espectador, la cualidad empática o no de la música con la imagen, o las analogías transversales de algunos elementos musicales (dinámica, *tempo*, textura...) llevados al cine, entre otras muchas cosas que preferimos ir mostrando en el propio discurrir de las siguientes páginas.

\* \* \*

Deseamos indicar desde el comienzo que no se han analizado y por tanto incluido aquí todas las obras de este director. De entre sus más de cuarenta películas nos hemos ceñido a cuarenta. Los motivos de esta decisión son de diversa índole, pero principalmente porque se consideró que con cuarenta películas analizadas se conseguía presentar sobradamente los objetivos propuestos para esta Tesis. Súmese a esto que no todas las películas del director han tenido en la Historia del Cine la misma trascendencia y repercusión, y que siempre será conveniente escribir todo lo que se pueda sobre obras maestras como *Fresas Salvajes*, por citar sólo un ejemplo, que tener que sacrificar algunas de sus escenas para dejar espacio a otras películas de mucha menor importancia. A continuación ofrecemos los motivos que nos llevaron a descartar alguna de estas producciones, y de cuáles son.

En ocasiones se trataría de rarezas para Televisión más cercanas al Teatro filmado que al Cine como tal, de apenas difusión y conocimiento entre los estudiosos de Bergman, como por ejemplo *Llega el Señor Sleeman* (obra teatral televisada en directo y presentada posteriormente como película en 16 mm) en la segunda mitad de los años cincuenta. Otras, mucho más cercanas en el tiempo, y también para la Televisión (un medio que de todas formas el director utilizó más de una vez para estrenar algunas de sus películas de Cine propiamente dicho), sí fueron más conocidas, pero una vez más han sido consideradas por la Crítica como más cercanas al “Teatro televisivo” que al Cine, por su severa concepción teatral: hablamos de *En Presencia de un Payaso* de finales de los años noventa, de *Creadores de Imágenes* ya en el año 2000, de *Después del Ensayo* de mediados de los años ochenta (y que no tiene música de ningún tipo) y de *Los dos Bienaventurados*, también de mediados de

los años ochenta. Alguna como *En Presencia de un Payaso* saltó a la gran pantalla con posterioridad, pero eso no cambia las cosas respecto a la argumentación que presentamos. La única excepción a esto la encontramos en *Saraband*. El caso de esta obra, aun desplegando una estética no muy distinta a algunas de las anteriores en determinados puntos, es un “aparte” en toda regla, y lo es porque nadie dudaría hoy de que *Saraband* entronca directamente con el *corpus* cinematográfico del realizador, de que fue su última película, su testamento cinematográfico, en definitiva. Y lo es por su relevancia, por su proyección, por la importancia que ha tenido entre público, Crítica y el propio director. En otras palabras, porque nadie que conozca con cierta profundidad la carrera de Bergman dejaría de sentir que, después de *Fanny y Alexander* llegó, veinte años después, *Saraband*, pudiendo pasarse de una directamente a la otra. Y en cuanto a *El Rito*, se decidió no fuese excluido por haber acabado en formar parte de su filmografía “oficial”, como recoge toda la literatura sobre el realizador, pues a pesar de mantener estrechas relaciones con la estética teatral y haberse realizado igualmente para Televisión sueca, la misma versión fue estrenada en el extranjero como largometraje para Cine.

Una película de cine -en el sentido más normalizado del término- que hemos dejado fuera ha sido *Esto no Puede Ocurrir aquí*, de 1950. No es que sea una obra menor del cineasta, pues muchas de las películas trabajadas son obras menores (en comparación, tengámoslo en cuenta, con producciones de la envergadura de *El Séptimo Sello*, *Fresas Salvajes* o *Gritos y Susurros*); es que se trata de la obra menor en sí: fue un proyecto que aceptó porque necesita dinero para mantener a su creciente familia de por entonces (ya tenía seis hijos) tras los problemas con la compañía de Cine sueca para la que trabajaba, y tanto él como sus críticos y exégetas reconocen que es la película que nunca debió hacerse, que no es, por decirlo de alguna manera, un *film* de Bergman.

En cuanto a *Fanny y Alexander*, se decidió trabajar la versión para Cine de tres horas antes que las cinco horas de la versión televisiva, por considerar que esta segunda opción podría resultar un tanto excesiva, y una vez más acapararse demasiado espacio para una producción en detrimento de otras, por más que *Fanny y Alexander* sea una de sus obras mayores indiscutibles. Hemos de señalar aquí que en algunos ejemplos, aun siendo éstos muy puntuales, lo que escribamos sobre la versión trabajada no es extrapolable a la otra, pues el montaje definitivo para Cine de Bergman y su equipo no se basó solamente en un “corta-pega” en la sala de montaje: se modificaron muchos aspectos del montaje sonoro, se suprimieron músicas, entraron en otro lugar o un poco antes, etc. de una versión a otra. Un

ejemplo de esto lo tendríamos en el *Nocturno en Do Sostenido Menor núm. 1* del op. 27 para piano de Frédéric Chopin que se escucha incidentalmente en un lugar distinto de una a la otra. Por lo tanto, aconsejamos al lector tenga siempre muy presente a qué versión hemos acudido. Claro está que se podrá echar en falta el bello *lied* de Robert Schumann que se canta en una de las escenas, por poner sólo un ejemplo, pero lamentablemente han de ser “sacrificadas” en aras de los argumentos pretéritos.

Y en cuanto a su adaptación como ópera filmada de *La Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart en 1975, nuestra idea inicial era haberla incluido aquí, pero a medida que fueron pasando los años nos vimos en la tesitura de empezar a tomar descartes por los motivos ya referidos, y al no tratarse de una película de Cine, acabó por quedar fuera<sup>5</sup>.

Además, y como es lógico, no se ha podido decir todo lo deseado de cada película pues excedería los límites propuestos para la Tesis, lo que nos condujo a tener que elegir y eliminar según los casos, para no extendernos en demasía sobre algunos *films* en los que se desease analizar en todo lo posible el elemento musical y acabar marginando otros por falta de tiempo o espacio, sobre todo de esto último. Claro está que las obras maestras como las citadas *El Séptimo Sello*, *Fresas Salvajes*, *Gritos y Susurros* o *Persona* han acaparado más líneas del trabajo, lo cual es comprensible, pero en general se ha pretendido cierto equilibrio, teniendo que olvidarnos de algunas escenas. Así, puede que de nuevo el lector eche de menos comentarios concretos de alguna escena con música sinfónica de Von Koch en un *film* donde sí se haya hablado de sus composiciones, sobre el *Cuarteto con Flauta en La Mayor* de Wolfgang Amadeus Mozart en *Hacia la Felicidad*, la presencia de los músicos ambulantes en *Un Verano con Mónica*, algunas de las piezas para chelo de *Esas Mujeres*, o la música coral de un himno latino y de William Byrd en *La Carcoma*. Sin embargo esos ejemplos serán los menos, y desde luego nunca ejemplos musicales de primer orden e imprescindibles en una Tesis de estas características.

En cuanto a los títulos de las películas utilizadas, a las libertades que ya se tomaron en su día las compañías de distribución americanas e inglesas, se le suma aquí la de las distribuidoras españolas. Sin embargo se da sólo en títulos muy concretos, muy lejos de afectar a todas, lo que no quita para tildar de desafortunada esta habitual práctica con la obra

---

<sup>5</sup> No obstante, para quien desee profundizar en el tema le sugerimos, entre los estudios más interesantes al respecto, los siguientes: RADIGALES, Jaime. “Aproximación Cinematográfica a *La Flauta Mágica*: el ‘Caso’ Bergman, treinta Años después”. *Revista de Musicología* XXVIII (2005), pp. 1079-89./ LIVINGSTON, Paisley. *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. London: Cornell University Press, 1982, pp. 236-42. (1982)./ TAMBLING, Jeremy. “Opera as ‘Culinary Art’: Bergman’s *Magic Flute*”; en *Opera, Ideology and Film*, pp. 126-39./ Jeongwon Joe dedica todo un capítulo a la realización en su estudio “Opera on Film, Film in Opera: Postmodern Implications of the Cinematic Influence on Opera” (Tesis Doctoral, Northwestern University, 1998).

de un cineasta como Ingmar Bergman, por lo que ello supone a la hora de causar equívocos interpretativos. De todas formas, adoptaremos estas erróneas traducciones cuando corresponda con el fin de evitar la más que posible confusión en el lector.

Todas las obras han sido audio-visualizadas en versión original subtitulada, no sólo por una cuestión de respeto artístico y dramático elemental entre los amantes del Cine, sino porque en más de una película, suponemos que por cuestiones de problemas en el mantenimiento, deterioro con los años, o simplemente errores incomprensibles desde las casa de distribución, la música, sonidos y diálogos son sesgados, transformados, variados en dinámica, etc., a veces de manera muy grave. Obviamente hablamos de casos muy puntuales, pero que pueden despistar a quien se aproxime a alguno de estos *films* en versión doblada al castellano, y tomar nuestras líneas como erróneas. Incluso nosotros mismos fuimos ingenuas víctimas en los primeros pasos de nuestro trabajo hace años: sirva como ejemplo una escena de *Sonata de Otoño* en la que uno de los personajes oye ensayar tras la puerta a su madre al piano, pero que en la versión doblada al castellano se sustituye esa música por música para chelo de Bach, lo cual nos llevó a reflexiones muy equivocadas.

### **Breve Reseña Biográfica y Artística sobre el Director**

Nacido en Uppsala el 14 de Julio de 1918, Ernst Ingmar Bergman Åkerblom creció en el seno de una familia rigurosamente luterana, siendo su padre Pastor protestante. En sus tiempos libres, el pequeño Ingmar y su hermano Dag se divertían con un teatro de marionetas y una linterna mágica, incluyendo la música que colocaba sobre su gramófono para establecer el clima emocional deseado. A los doce años consiguió el ansiado proyector de cine de juguete a partir de un trueque con su hermano por una colección de soldados, que abrió un mundo de posibilidades en su exaltada imaginación infantil.

Además de su educación en la escuela recibió una muy severa en su propio hogar. A los 14 años se entregó a la lectura de Friedrich Nietzsche, cuyo estudio de la tragedia griega influyó poderosamente en sus primeras obras y en algunas posteriores. August Strindberg, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Jean-Baptiste Molière o Hjalmar Bergman (sin relación), fueron otras importantes lecturas, cuya influencia le acompañaría el resto de sus días. La Música también formó parte de su vida desde su primera infancia, constituyendo con los años

otra de sus grandes pasiones, tan querida por el director como el Cine o el Teatro. Su padre tocaba el piano, y muchos amigos de la familia eran adeptos al violín y el chelo; los había que cantaban, y las reuniones para tocar música de cámara eran frecuentes. El propio Bergman recibió clases de piano de pequeño, y siempre se sintió fascinado por el viejo piano de la gran casa de su abuela materna. Más tarde comenzaría a asistir a la ópera, a donde regresaría semana tras semana, sintiendo desde los ocho años un gran fervor por Richard Wagner. A medida que fue creciendo sus gustos se ampliaron y maduraron, y a su pequeña colección de discos de 78 rpm se sumaron los nombres de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Béla Bartók...

Hasta los dieciocho años no cuestionó seriamente la fe heredada de sus padres, pero durante el Verano de 1936 se enamoró de una muchacha judía que, al poco tiempo, desapareció con toda su familia en un campo de concentración. No fue un simple desengaño amoroso, sino la desgracia de toda una familia y, particularmente, la de una joven que era toda inocencia, lo que le indujo a interesarse seriamente por el problema del *mal*.

En 1937 ingresa en la Facultad de Historia y Letras de la Universidad de Estocolmo, donde se licenció en Literatura e Historia del Arte, además de doctorarse en una Tesis sobre su autor teatral favorito, Strindberg. Participa regularmente en los montajes teatrales universitarios, además de interesarse a fondo por los secretos del lenguaje y la técnica de producción y realización cinematográficas. En 1940 obtiene el puesto de ayudante de dirección en el Teatro de la Ópera Real de Estocolmo, a la vez que publica en revistas sus primeros cuentos y novelas cortas y escribe piezas teatrales para la Radio Nacional Sueca.

Carl Anders Dymling, presidente de la *Svensk Filmindustri*, la mayor compañía productora de cine de Suecia, le propuso trabajar para él como guionista. En principio su trabajo consistía en retocar guiones que firmaban y dirigían otros hasta que, finalmente, en 1944 Alf Sjöberg dirigió el primer guión escrito y firmado por el propio Bergman: *Tortura* (1944). Un año después sería nombrado director del Teatro Municipal de Helsingborg y obtendría el permiso de Dymling para dirigir su primer *film*, al que puso por título *Crisis* (1946). A partir de este momento y a lo largo de 15 años, de Septiembre a Marzo dedicaba todas sus energías a la actividad teatral, para entregarse los restantes cinco meses a la tarea cinematográfica. Problemas de salud y un estrés excesivo le obligaron a tomarse un respiro en 1959, para reemprender después, a un ritmo algo más pausado, sus trabajos en el Cine y Teatro.

Ha sido galardonado con numerosos premios en los principales festivales de Cine europeos y de otros continentes, a los que se suman varios *Oscars*, el último por *Fanny y Alexander* en 1983, película que se considera en muchos sentidos su testamento filmico, aunque regresase unos lustros más tarde al Cine.

Hasta los últimos meses de su vida todavía intentó crear artísticamente, pero los folios de su escritorio quedaban en blanco; con su vista muy deteriorada, hacia el final ya no podía ver películas, ni leer, ni ver la televisión: la única cosa que le quedaba era la música, en la cual se refugió hasta el final. Solo y retirado del mundo en Fårö, una pequeña isla del mar Báltico donde se fue a vivir a mediados de los años sesenta, la muerte le sorprendió el Verano del 2007, a los 89 años de edad. Desaparecía de esta manera uno de los grandes genios del Séptimo Arte, para muchos el más grande.

Su predilección por los temas trágicos marcaron buena parte de su carrera artística, si bien cultivó también, con esmero y buenas dotes, el elemento cómico. Con el paso de las décadas, su nombre fue sinónimo de figura enigmática, de autor oscuro y complejo, con predilección por los temas de la locura, la perversión, la muerte, la religión, la humillación... Favorito de muchos y vilipendiado por no menos, nadie duda hoy de que su arrolladora personalidad y cualidad artística lo acabaron por colocar entre los maestros indiscutibles del cine europeo y mundial, y signo de distinción intelectual entre el gran público. En su arte, supo ir más allá del mero concepto de representación imitativa, mediante una descripción en relación directa con lo sensible, y a su vez replanteó una y otra vez las posibilidades expresivas y comunicativas de su propio arte, es decir, del Cine y todos los elementos que incluye en su sintaxis y gramática. Paralelamente, la estética bergmaniana incluye la representación de las fuerzas de la Naturaleza como paradigma de verdad y de belleza, siguiendo en buena medida los estilemas de reverberación romántica del Cine Sueco previo, como se desprende de *Juegos de Verano* o *El Manantial de la Doncella*. Con el paso de los años se debatió entre la fe y el agnosticismo, con películas como *El Séptimo Sello*, hasta que entrada la década de los años sesenta su sentimiento religioso pareció diluirse en otras direcciones o bien desaparecer por completo. Como autor afín en algunos puntos a la corriente filosófica existencialista, consideró que existir consiste en elegir libremente y que cada individuo se responsabilice de su elección, ya que tal elección es él mismo, y de ahí nace la angustia que experimentan sus personajes por el temor de haber elegido erróneamente, aunque la verdadera angustia que sienten muchos de estos personajes (en algunos casos auténticos

*alter ego* del propio director), proviene de un enfoque ante la vida engendrado desde la propia infancia, de la neurosis creciente de ahí derivada, de la incapacidad expresiva y/o afectiva, la incomunicación, la conciencia del “peso de la máscara”, etc. Ciertamente, tomando como punto de partida la existencia, el *estar ahí* del hombre concreto, Bergman trató de avanzar a través de su extensa filmografía (más de cuarenta largometrajes) hacia un mejor conocimiento de la conciencia humana individual, planteando a lo largo de su obra interrogantes sobre su *ser*, sobre su opinión respecto a Dios y respecto a la sociedad y el Arte.







## BACH

La música de Johann Sebastian Bach merece un apartado propio como éste debido a varias razones. En primer lugar porque es el músico clásico al que más ha recurrido el cineasta escandinavo, por encima incluso de Frédéric Chopin, otro gran nombre de la tradición culta occidental al que Bergman acudió a lo largo de su extensa filmografía con muchísima frecuencia; pero en el caso de Bach lo supera. En segundo lugar porque la música del compositor alemán aporta a las imágenes todo el aparato emotivo y simbólico, e incluso sociológico, del que se puede hacer uso cuando es utilizada en determinados momentos de unos *films* donde el Ser Humano es desnudado y se encuentra perdido o desorientado en una su realidad que se le vuelve adversa por minutos, donde la música puede funcionar mediante metatextualidad; tengamos en cuenta que dentro de la herencia cultural protestante, la figura de Bach tiene un peso sobresaliente en países como Alemania o la propia Suecia, y que este director, hijo de un Pastor protestante, vivió sumergido desde su infancia en un continuo clima religioso, que abandonó en su pubertad, sin por ello abandonar jamás, en su vida y obra, las preocupaciones -que no creencias- religiosas. Y en tercer lugar, porque el preciosismo de muchas piezas de este compositor sirven por sí solas para ambientar esos momentos de las películas donde el placer estético por sí mismo es todo lo buscado y deseado, sin que tengamos que interpretar nada desde el símbolo, aunque ambas cosas puedan ir unidas, como efectivamente observaremos. Además, cabe preguntarse cómo, siendo algunas de las piezas que vamos a tratar profanas (algún movimiento de las *Suites* para chelo o las *Variaciones Goldberg*, por ejemplo), hablamos de una aportación de índole religiosa sobre la película en cuestión. Una respuesta deriva de cómo la Historia ha dado forma a la figura de este insigne compositor, favoreciendo una común asociación dentro de la denominada “cultura general” entre este apellido y la religión, el sentir religioso, cierto pietismo y demás, potenciados por su propio enfoque vital autobiográfico, y por supuesto por su extensa obra religiosa a base de cantatas, piezas para órgano, pasiones y demás<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Prominentes nombres del estudio de la Historia del Cristianismo como Jaroslav Pelikan sostienen que no hay aspecto de la vocación musical de Bach que no contenga significación religiosa, y más si tenemos en cuenta que el propio Bach consideraba, según algunas de las ideas de la época, que toda vocación y actividad del Ser Humano debe estar enfocada hacia la alabanza de Dios, como servicio a Dios. La propia opinión del director lo deja bien claro cuando al ser preguntado por Bach respondió una vez “Bach habla directamente a los sentimientos religiosos sin hogar hoy en mucha gente; nos da la profunda consolación y tranquilidad que las generaciones previas obtenían a través del ritual”. JANZON, Bengt. “Bergman on Opera”, *Opera News*, May 1962, p. 14. [Trad. propia].

Por todos estos motivos hemos decidido empezar con este capítulo nuestra Tesis Doctoral. Repasemos algunos momentos cinematográficos<sup>2</sup>.

En *La Vergüenza*, en la vida real que vive la pareja de violinistas protagonista, aislados a causa de una guerra civil, la música parece estar reservada para los sueños, no para la realidad. De esta manera, Jan comenta a su esposa uno de sus sueños, en el cual vuelven a su orquesta e interpretan el *Andante* del *Concierto de Brandeburgo núm. 4*<sup>3</sup>; pero despierta y las lágrimas vienen a sus ojos, al comprobar que todo era un sueño. Lo tararea un instante con anhelo. No en vano se trataba de Bach, no sólo de algún compositor importante de la Música Clásica, o de una melodía que significase mucho para el protagonista; se trataba de Bach, del gran maestro del Barroco tardío y de todo lo que este nombre supone para los amantes de la Música Clásica. Siendo de esta manera, el contraste con la dura realidad que nos mostrará esta película, es especialmente marcado. Al fin y al cabo, tomando las palabras de Russell Lack al hablar de Bach y su época, “la música del siglo XVIII representa para muchos cineastas lo ‘último’ de la civilización, una cumbre de la certidumbre racional humana, que hay que invocar al enfrentarse a lo desconocido”<sup>4</sup>. Huelga decir que todo rastro de racionalidad está perdido en la situación en que se encuentran los personajes.

En la misma película, tras más de una hora, por fin oímos música propiamente dicha (hasta ahora el silencio musical lo absorbía todo): por la radio que una vez les regalase el alcalde Jacobi, escuchan Bach. De todas formas, durará muy poco, pues enseguida son interrumpidos por la visita del propio Jacobi. Los protagonistas, que como se ha apreciado en alguna ocasión no encuentran ánimo ni ilusión en ejecutar sus instrumentos y acercarse a Bach, como mucho lo escuchan por la radio, es decir, por una máquina, que es la que viene a sustituir la voluntad artística del Ser Humano, cuyo ánimo decaído no encuentra espacio para esos menesteres. A su vez, incluso tratándose de una de las obras más naturalistas del director, no olvida el factor religioso en algunos de sus muchos detalles simbólicos, sirva como ejemplo las raciones de comida y bebida en la barca del final como si una *última cena* se tratara, sumándose por tanto la obra de Bach al conjunto orgánico genérico del *film*.

---

<sup>2</sup> Queremos hacer notar que el papel de la obra de este compositor en el cine de Bergman pertenece a la exégesis de su cine como tal a lo largo de la numerosa literatura escrita sobre su obra, de manera que no siempre queda claro a quién pertenece determinado planteamiento sobre el significado o función de una obra musical en algunas películas pues, como venimos diciendo, más que ningún otro planteamiento y análisis músico-cinematográfico dentro de este cine, la presencia de Bach pertenece al grueso exegético de varias décadas, además de lo cual se pretenderá sumar nuestra propia aportación en algunos ejemplos.

<sup>3</sup> En la versión subtitulada al castellano se lee “*largo*” (aunque en la versión doblada pronuncien “*andante*”). Ciertamente el *Concierto núm. 4* contiene un *Andante*, y no lo primero.

<sup>4</sup> LACK, Russell: *La Música en el Cine*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 386. (1997).

Además, esta pieza muestra una singularidad en la trayectoria del director por aquellos años, ya que es la misma que aparece en la película inmediatamente anterior, *La Hora del Lobo*, y en *Pasión*, que aunque no es la siguiente en sentido estricto por estar antes *El Rito*, no deja de ser cierto que esta última es una especie de “aparte” en su carrera en estos años, como explicaremos a su debido tiempo. En ocasiones, y sin tener muy en cuenta la opinión del director (no muy dado a estas esquematizaciones sobre su obra), se habla de estas tres realizaciones como “la trilogía pesimista”, por acentuarse tal vez ese rasgo de su cine, y más aún en esa década, tratándose además de una trilogía de *alter egos* del realizador en la persona del actor Max von Sydow. Esto podría venir avalado precisamente por el hecho de que en los tres casos aparezca la susodicha pieza de Bach, la *Zarabanda* de la *Partita núm. 3 en La Menor* para clave (**anex. I, fig. 1**), como ha apuntado Charlotte Renaud<sup>5</sup>, aunque difícilmente encontraríamos una correspondencia, digamos directa, entre las tres escenas donde es incluida, sino en algunos aspectos de las películas en conjunto. Sobre *La Vergüenza* acabamos de hablar. En el caso de *Pasión* se trata del momento de la segunda visita de Andreas a Elis. Éste se dedica a hacerle fotos para su “colección”, y de fondo suena la música de Bach a muy bajo volumen, procedente de un aparato de música, supuestamente. No debe tratarse de casualidad que uno de los puntos interesantes de su conversación les lleve a hablar de Johan, el lugareño solitario que está bajo sospecha (aunque más tarde sabremos que es inocente) de las crueldades físicas que alguien de la isla está cometiendo sobre algunos animales del lugar. Tocan su perfil sociológico, psiquiátrico, etc. Para Robin Wood<sup>6</sup>, el título de la película alude a este hombre, a su personal *pasión* y calvario que sufre ante unas falsas acusaciones, una posterior humillación, su muerte final..., incluso la escena en la que se le atasca el carro con carga pesada en la farragosa orilla y le tienen que ayudar simbolizaría a Cristo con su cruz, refiriéndose también el título a los restantes personajes según el grado de exposición al dolor de cada uno en relación a aquél. La música de Bach mantendría esa conexión religiosa, siendo un ejemplo entre muchos más de los que vamos a ofrecer en este capítulo de la Tesis. La música también supone un reseñable contraste en un plano, llamémoslo, humano, con el contexto del lugar en el que se encuentran los dos hombres: la habitación donde Elis almacena cajas y cajas con fotografías donde retrata, o bien recorta de periódicos y revistas, toda clase de situaciones violentas sobre personas, desfiguraciones, gente dormida..., en una especie de afición *voaller* decididamente sádica. Y por último, esta música, sumada a la actitud general

---

<sup>5</sup> Véase RENAUD, Charlotte. “An Unrequited Love to Music”, p. 3, s. a.; en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009].

<sup>6</sup> WOOD, Robin. *Ingmar Bergman*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972, pp. 215-16. (1971).

de Elis, a su ropa, sus puritos y su *whisky*, su pose de intelectual pequeño-burgués post Segunda Guerra Mundial, caracterizan sociológicamente, vía connotativa, al personaje.

En *Sonata de Otoño*, en uno de los *flashback* (o *analepsis*) vemos a Leonardo, la pareja de Charlotte, tocando el chelo mientras el resto de personas de la casa atienden en conciencia. Se trata por tanto de música diegética<sup>7</sup>. Por un lado, las notas del chelo se adhieren al estado de ánimo dolido de las palabras de Eva, la hija de Charlotte, que recuerda un pasado lleno de carencias afectivas por parte de su madre<sup>8</sup>. Se trata de la *Zarabanda* de la *Suite núm. 4 en Mi Bemol Mayor* de Bach. La música de Bach ha sido utilizada con relativa frecuencia en el cine en general (aunque tal vez con cierto predominio en la vertiente europeizante) remitiendo a elementos en principio extramusicales que se asocian a la música del compositor, en función de factores de connotación. En este instante de la película, la música de Bach aporta la ternura, el afecto entre los seres humanos, el amor en definitiva, en unas relaciones madre-hija que es de eso precisamente de lo que adolecen, aprovechando que precisamente es en uno de esos recuerdos del pasado en los que una noche concreta Leonardo decidió tocar todas las *Suites*. Pero por otro lado, también es un ejemplo de preciosismo músico-cinematográfico a partir de la inclusión de piezas de tan unánime belleza como las zarabandas de Bach y del tratamiento fotográfico de la escena, en la que además se deja sonar la obra con generosidad temporal.

De personalidades encontradas, Ester y Anna, las hermanas protagonistas de *El Silencio* pertenecen además a *status* sociológico-culturales diferentes. Ester representa la vertiente intelectual, sensible y atormentada, pero Anna lo carnal, superficial y directo. Llevan toda una vida arrastrando un mutuo rencor incubado desde su infancia, que acabará estallando en las conversaciones de este momento de su vida y en ese preciso hotel en que se hallan, momento recogido en la película. Al margen de sus discusiones, no tendrán mucho más que decirse, hablan *idiomas diferentes*. Y es aquí donde la música tendrá mucho que decirnos, como iremos viendo a lo largo del análisis musical de la película. De momento dejemos bien

---

<sup>7</sup> La música diegética o “de pantalla”, frente a la música incidental (no-diegética) o “de fondo”, son conceptos que utilizaremos permanentemente a través de todo el trabajo. Conceptos elementales dentro de la disciplina que manejamos, son definidos en el epígrafe “De lo Diegético e Incidental”, si bien ya se adelantaron sus rasgos elementales en la Nota Preliminar de cara a las aclaraciones de nomenclatura deseadas.

<sup>8</sup> Hagamos notar que frente a otros directores, que han utilizado Música Clásica en su cine para subrayar la forma, evitando toda catalización de la emoción, el realizador sueco es radicalmente contrario a esos planteamientos, en muchas escenas de su cine, como ésta, tanto desde la incidentalidad musical como desde la diégesis (por las obras escogidas, por los momentos de cada película en que se introduce, por sus connotaciones, etc.).

claro que Ester es una persona muy aficionada a la Música Clásica, como se recoge en alguna escena en la que escucha Bach por la radio. Su hermana por el contrario no parece tener excesiva consideración hacia esa música, como apreciamos en la siguiente escena. Cansada del hotel y de su aburrimiento, sale a distraerse por la ciudad. Entra en el bar de una sala de variedades, y mientras toma una consumición ojea el periódico. Aquí, se topa con el anuncio de un concierto de Bach (momento que recoge la cámara sólo un instante), pero ni se fija en él. Sin embargo prefiere entrar a ver el espectáculo que se ofrece en la sala de variedades, espectáculo ligero que raya en lo vulgar, incluida la música del mismo. Al salir, acabará seduciendo a un camarero y dirigiéndose a una iglesia para realizar el acto sexual y no ser vistos por nadie, aunque esto lo sabremos más tarde a partir de una discusión con su hermana. Se aprecia una vez más la acusada diferencia en las maneras de las dos hermanas: una escucha Bach, paradigma del sentir religioso en música; la otra fornicia en iglesias, sacrilegio difícilmente superable.

De vuelta al hotel vemos a Ester escuchando Música Clásica por la radio en su habitación. Cómo no, se trata de Bach<sup>9</sup>. Entrará el botones con una bandeja de café y se fijará en la música, a lo que ella le indica que se trata de Bach, pero él ya lo conoce, y añade “Johann Sebastian Bach”. Durante unos segundos, ambos se quedan embelesados e inmersos en la escucha. Aquí, Bergman quiere indicarnos cómo, aunque los dos personajes no hablen ni una palabra en común y no tengan forma de entenderse (recordemos que las hermanas suecas se encuentran de vacaciones en un país extranjero), siempre habrá un lenguaje universal: el del arte, el de la música. Ambos aprecian, comprenden y sienten la música de Bach. Sobran las palabras<sup>10</sup>. Sin embargo, las dos hermanas hablan el mismo idioma, pero no tienen nada que decirse o no saben cómo, se encuentran separadas por un abismo infranqueable, *incomunicadas*. Como ya dijimos con anterioridad, son hermanas muy distintas, “Ester representa el cuerpo enfermo, histérico e intelectual mientras que su hermana Anna será un cuerpo tan sano como gozador y no intelectual. Su conocimiento del mundo se basa en contactos sexuales anónimos, sin palabras”<sup>11</sup>. No en vano su hermana Anna no conoce esa música, y le pregunta a Ester qué es, añadiendo un “me gusta” que más bien parece una frase hecha, de circunstancia, antes que una verdadera apreciación de la obra musical. También se

---

<sup>9</sup> Aunque llevamos un tiempo hablando del compositor, ésta es la primer vez que observamos al personaje escuchándolo. Todo el comentario anterior, por consiguiente, se basaba en nuestro conocimiento de los sucesos venideros en el discurrir del *film*.

<sup>10</sup> Incluso en el anterior anuncio del periódico la palabra “Bach” constituiría la única palabra comprensible, como muy bien ha observado Peter Cowie (COWIE, Peter. *Ingmar Bergman. A Critical Biography*. New York: Limelight Editions, 1992, p. 213. (1982).

<sup>11</sup> COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 52. (1990).

podría interpretar como un síntoma de aproximación entre las dos hermanas, a través de una simbolización musical. Sea como fuere, lo cierto es que cuando Anna decide que esa noche va a volver a salir, la hermana mayor corta bruscamente la música, y se genera un silencio dramático muy tenso (Ester sabe que si su hermana sale es para acostarse con un hombre y siente celos debido a la atracción erótica que padece hacia su hermana). Juan Miguel Company nos habla del conjunto de la escena en estos términos:

las palabras en *El Silencio* tan sólo gozan de articulación fonemática para el oyente: no remiten más que a ellas mismas en su opacidad de lengua desconocida. Tan sólo un desciframiento posterior del código suministrará la clave; algo debe comunicarse puesto que las palabras *están ahí*. Existe, claro, un primer punto de referencia, un *comunicador universal*: Bach en la lengua de Timoka también significa y remite a Bach<sup>12</sup>. Y el plano modélico del *film* está presidido por una radio que transmite las *Variaciones Goldberg*, Ester asegurándose con el mayordomo de que se trata, efectivamente, de Bach, y Anna abrazando a su hijo en la habitación contigua. Es el único momento del *film* que respira paz y armonía. El resto es tan sólo una larga cadena de humillaciones entre las dos hermanas<sup>13</sup>.

Vemos por tanto cómo las tranquilas notas de esta miniatura musical, que además rehuye el contrapunto agitado, también hacen las veces de elemento terapéutico, tranquilizador y estabilizador de las convulsas escenas que se han venido dando y que se darán a continuación. Y además, de nuevo apreciamos cómo el director se sirve de Bach por su poderosa fuerza de connotación: en un mundo sin sentido, lleno de aberraciones eróticas, en el que han sido cambiados todos los valores<sup>14</sup>, Bach representa una vez más en el cine del creador escandinavo la estabilización moral, ética y humana, pero *más allá* de una intención adoctrinadora (algo jamás pretendido en su cine). Bach viene a ser el último bastión de confianza *in extremis* en el Ser Humano y en su posibilidad de *amar*. Es un amor que está *por encima* del propio amor, tema tan caro al realizador. Y en cuanto a la obra, la *Variación núm. 25* de las *Variaciones Goldberg* para clave, su origen profano y funcionalmente soslayable<sup>15</sup>,

---

<sup>12</sup> Nótese que esta clasificación de Bach como *comunicador universal* no se corresponde con la nuestra. Aquí se trata de “Bach” como categoría gramatical general, como la palabra en sí, el nombre. En nuestro caso nos referíamos a las propiedades universales de la música como elemento comunicativo y más aún, como elemento conectivo entre los seres humanos de las sensaciones y sentimientos que consigue generar en el interior de los mismos, universalmente compartibles, comunicables, al menos en la cultura occidental.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>14</sup> CAPARRÓS LERA, J. M. *El Cine de los Años 70*. Pamplona: EUNSA, 1976. *Apud* PUIGDOMÈNECH, Jordi. *Ingmar Bergman. El Último Existencialista*. Madrid: Ediciones JC, 2004, p. 50. (2004).

<sup>15</sup> Dicha obra fue compuesta por el músico a petición del joven Johann Theophilus Goldberg, para que se las interpretara de noche a su protector, el conde Keyserlingk, con el fin de aliviar los dolores y el insomnio que le ocasionaba una grave enfermedad. Es muy significativo, por cierto, que aunque Ester no se queje explícitamente de insomnio sí que se la vea en pijama y tumbada en la cama en más de una ocasión, en los minutos inmediatamente posteriores a Bach, pero sus propios tormentos no la dejan dormir.



no restan para que Bach y la presencia de su obra, sea la que sea, remita a unos conceptos y emociones inevitable e intemporalmente unidos a su arte como tal, como adalid del más piadoso luteranismo. Con *El Silencio* se cierra el tríptico metafísico-agnóstico que comenzase con *Como en un Espejo* y *Los Comulgantes*<sup>16</sup>. Las tres finiquitan la búsqueda de Dios del período anterior (*El Séptimo Sello...*) llegando a la conclusión de que de Dios sólo obtenemos *silencio*. De ahí Bach, como contraste ante la situación que viven los personajes, en una película que, como comenta Cowie, “no hay el menor indicio de la presencia de Dios, ni siquiera simbólico; los accesorios religiosos de *Los Comulgantes* han desaparecido [y] si en *Como en un Espejo* alguien se lo imagina como una araña, en esta parte de la trilogía es difícil identificarlo de manera alguna”<sup>17</sup>.

Como repetiremos en numerosas ocasiones a lo largo de esta Tesis Doctoral, *Como en un Espejo*, producción de 1961, marcará un punto de escisión capital en la trayectoria estilística de Ingmar Bergman. El tipo de temas, su forma de tratarlos, algunos aspectos de la técnica cinematográfica..., se diferenciarán en mayor o menor grado de su producción anterior, y la presencia y tratamiento musicales también diferirán a este respecto. Así, la presencia musical se reducirá considerablemente en las películas de esta época, pero no así su intensidad o importancia. En esta obra sólo escuchamos música de Bach, siempre incidentalmente y además siempre la misma y única pieza: la *Zarabanda* de la *Suite núm. 2* en *Re Menor* para chelo (**anex. I, fig. 2**). Se empieza a oír ya en los créditos iniciales, y al terminar éstos continúa la música sobre la primera imagen de la película: agua calmada, sobre la que el director dedica la película -“a Käbi, mi esposa”-. Se suceden más imágenes de agua plana, tranquila. Se espera a una oportuna cadencia más un silencio para cortar la música y dar paso a la aparición de los personajes, transmitiendo una sensación de final en una cosa para pasar a la otra, cuando a la pieza realmente le quedaba más de la mitad para terminar. La música desaparecerá en lo sucesivo, durante treinta y cinco minutos, lo cual favorecerá el impacto cuando regrese de nuevo la misma pieza en uno de los momentos dramáticos álgidos de la película. Se trata del momento en que Karin se queda a solas durmiendo en la habitación de su padre, que ha salido con su otro hijo a recoger las redes. Se despierta y la curiosidad le

---

<sup>16</sup> También se sigue en las tres el estilo del *kammerspielfilm* o “cine de cámara”, cuyos rasgos trataremos más adelante, en el epígrafe que corresponda.

<sup>17</sup> COWIE, Peter. *El Cine Sueco*. México: Ediciones Era, 1970, p. 221. (1966). Sin embargo, conviene respetar cierto margen, aun muy reducido, a la simbolización si, como afirma Frank Gado, la agonía de Ester se corresponde con la de Cristo en la Pasión y Crucifixión, siendo este caso otra de las muchas variaciones del mismo tema en el cine de Bergman. (Véase GADO, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press, 2007, p. 298. [1986]).

lleva a husmear en el escritorio de su padre. He aquí que encuentra su diario, donde expone abiertamente que la enfermedad de su hija Karin (esquizofrenia progresiva irreversible) es incurable y que está horrorizado por la curiosidad que despierta en él observar la paulatina decadencia de su hija y registrarla, en aras de tener un tema interesante para su creación literaria, pues es un conocido novelista que ha perdido la inspiración. Según termina de leer regresa incidentalmente la pieza de Bach de la que hablamos, con su fuerte carácter, presencia y emotividad. La dureza de las palabras golpean con intensidad a Karin; y la música al espectador, que tras todo el minutaje transcurrido sin música se había acostumbrado al silencio musical y al simple diálogo de los personajes. La película se rompe en este preciso momento, es el primer gran punto de inflexión dramático de todo el *film*, y este giro es más acentuado debido a la presencia de la música en ese preciso momento, a la paciencia mostrada en la banda sonora musical. Súmese a esto que el tipo de música escogida es muy influyente, por tratarse una lenta zarabanda para chelo, en modo menor, y además las primeras notas de esta pieza tienen una caída, un ataque de arco muy característico y especial que transmite una sensación plúmbea y pesada, lo cual se refuerza a la vez por esas dobles cuerdas en determinados breves momentos que caracterizan a las zarabandas de Bach. Todo ello incide con extraordinaria intensidad en las palabras que acaba de pronunciar la mujer al leer y cerrar el diario de su padre.

Una vez más podemos hablar de esta música como símbolo de fraternidad, amor entre padres e hijos, comunicación emotiva entre los seres humanos, etc., todo eso de lo que adolecen las relaciones familiares en la película, donde encontramos a dos hermanos huérfanos de madre (ésta falleció años atrás) pero también de padre, en otro sentido; constituyendo la música de Bach un contrapunto al mensaje profundo de la película, contenido que además no deja de lado a Dios, una vez más. Efectivamente, hacia el final del *film* la conexión con lo divino hace presencia en las palabras de David, el padre de los dos hermanos, además de la visión mística de Karin quien, víctima de su enfermedad psiquiátrica, cree que Dios se le aparecerá tras la pared del desvencijado desván de la casa; e incluso el comienzo mismo, poco después de sonar la partitura, con los cuatro personajes saliendo del agua hacia la orilla, puede verse como una especie de muestra sobre los orígenes de la Humanidad, en un sentido existencial, claro está. Además, son introducidos símbolos visuales que apuntan en esta dirección, como por ejemplo cuando David entra en casa por tabaco y se derrumba en sollozos, extendiendo sus brazos de un lado a otro de la ventana de tal forma que desde atrás parece crucificado, o los tabloncillos del suelo del barco abandonado en el que se

refugian los hermanos, y que pasan desapercibidos pero conforman una cruz. Además, el propio título del *film* tiene reminiscencias bíblicas, siendo tomado de la carta de Pablo a los Corintios. Sobre estas cuestiones volveremos debajo de estas líneas, pero añadiremos aquí que esta película forma parte del conocido tríptico agnóstico-existencialista de la trayectoria del director junto a *Los Comulgantes* y *El Silencio*, películas contiguas cronológicamente a ésta. Las tres contienen una caracterización musical leitmotívica a partir de la música religiosa que incluyen, la primera y la tercera de Bach, y siempre como contrapunto dramático a la historia que se nos presenta.

Empieza a cambiar el clima, se aproxima la lluvia, que caracterizará la segunda parte o bloque de la película, en que se produce la “caída de máscaras” de los personajes, sobre todo de David. En una de las secuencias, Karin se esconde en un casco abandonado de un barco en la orilla de la playa, y su hermano Minus va a buscarla. Una vez allí, y bajo los efectos de su trastorno bipolar, la *otra* Karin seduce a su hermano y caen en incesto. En un entorno frío y húmedo Karin comienza a sentirse atenazada, y Minus va corriendo a casa a por una manta; todavía no ha adquirido conciencia de lo sucedido, en medio de sus prisas, y cuando toma tal conciencia, cae sobre su alma un “Dios mío” que él mismo pronuncia, y entra de nuevo la zarabanda de Bach. Una vez más rodeada de silencio musical, de nuevo en un momento dramático álgido y crítico, junto a las palabras del joven mentando lo divino, y con el poder expresivo del chelo y de este tipo de piezas..., todo ello contribuye a conformar unos segundos musicales y visuales entre los más intensos de toda la obra del director. Ese amor fraternal que frecuentemente connota la música de Bach se convierte aquí en aberración, y la música parece querer incidir en ello.

El tercer bloque de la película, una vez han caído las máscaras y los personajes han mostrado su verdadero interior, lleva a las primeras conversaciones sinceras entre padre e hija primero y entre padre e hijo después. Es la primera vez que se *comunican*, y que comprende David el sentido real del amor. Además, será el momento de la pérdida casi definitiva de las facultades mentales de Karin, de la búsqueda de Dios por su parte, y de su decepción al comprobar (en el ámbito de las visiones de su bipolaridad) que ese dios resulta ser un “dios-araña” -algo malo y horripilante- que una vez mostrado recorre su cuerpo pegajosamente e intenta penetrarla. Esta situación le servirá a Bergman para desarrollar el concepto de que o bien no hay Dios, o es algo horrible. Dios, o la *idea* de Dios, se nos mostrará como mucho en el *amor* entre las personas, como dirá al final de la película David en la conversación con su hijo, que parece casi una especie de letanía:

Hijo: *no viviré en este mundo nuevo.* Padre: *sí. Debes agarrarte a algo.*

Hijo: *¿a qué? ¿A Dios? Demuéstrame que existe. No puedes.*

Padre: *sí. Pero debes escuchar bien.* Hijo: *sí, debo escuchar.*

Padre: *sólo puedo darte un indicio de mi esperanza. Es saber que el amor existe en el mundo.*

Hijo: *¿un tipo especial de amor?*

Padre: *de todo tipo, el más grande y el más bajo. De todo tipo.*

Hijo: *¿el anhelo de amar?* Padre: *el anhelo y la negación. La duda y la fe.*

Hijo: *¿el amor demuestra que Dios existe?* Padre: *no sé si el amor es la prueba o si es Dios.*

Hijo: *para ti, ¿el amor y Dios son lo mismo?* Padre: *apoyo mi vacío en ese pensamiento.*

La música de Bach, insistimos, tendrá una importante carga simbólica a partir del conjunto de apariciones a lo largo de la película.

Esta pieza musical sonará una última vez, con el despegue de un helicóptero llegado cual *deus ex machina*, y que llevará a Karin a un hospital de donde se supone ya no saldrá, por ser su enfermedad psiquiátrica irreversible. Ahora, la música viene a recapitular todas las emociones que nos transmitió en los diversos momentos previos en que fue introducida, como si de una conclusión emocional de lo que ha sido el *film* se tratara, un *film* que supone un ejemplo paradigmático en la relación Bergman-Bach de lo que Michael Bird quiere expresar cuando dice que “el significado del trabajo de Johann Sebastian Bach en el cine de Ingmar Bergman puede ser plenamente apreciado sólo si uno considera que la música de Bach no está meramente *en* las películas, sino que es *de* las películas”<sup>18</sup>.

Aun tratándose de directores de Cine bastante diferentes desde determinadas perspectivas, algunos autores han mantenido similitudes en algunos puntos sobre el estilo cinematográfico de Ingmar Bergman y el francés Robert Bresson<sup>19</sup>. Puestos a aunar criterios de relación, el tratamiento de la música en *Como en un Espejo* supone un caso apropiado. El cine de Bresson, una vez alcanzado su estilo personal tras una etapa inicial, buscó un empleo de lo cotidiano no para aproximarse a la realidad de la vida diaria, sino más bien para oponerse a la artificiosidad dramática del Cine en líneas generales vía argumento, actuación, montaje, música.... Él los llamará “filtros”, que en su interposición “impiden al espectador

---

<sup>18</sup> BIRD, Michael. “Secret Arithmetic of the Soul: Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman”, p. 4, 2008 (1996); en <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.phd?id=315&feature>> [consultado en Mayo 2010]. [Trad. propia].

<sup>19</sup> Nombres como Carl-Eric Nordberg han incidido en la similitud de esta película con la obra de Bresson. (Véase DUNCAN, Paul; WANSELIUS, Bengt [eds.]. *The Ingmar Bergman Archives*. Cologne: Taschen, 2008, p. 280. [2008]). Sin embargo si profundizamos más en el estilo de Bresson, no sólo acudiendo a sus películas sino también a sus escritos, se aprecia que el estilo del francés difiere en muchas cosas del de Bergman. (Véase BRESSON, Robert. *Notas sobre el Cinematógrafo*. Madrid: Árdora Ediciones, 2002, *passim*. [1975]).

ver lo sobrenatural a través de la superficie de lo real, y que hacen que la realidad externa parezca autosuficiente.

”Ésta es la razón por la que la obra de Bresson parece tan difícil y aviesa para un espectador no iniciado: Bresson desprecia lo que más le gusta al aficionado de cine”<sup>20</sup>. En el salto evolutivo que dio Bergman en los años sesenta y setenta, podríamos ver algo similar a esto, pero sin embargo hay diferencias muy claras, siendo posiblemente la principal el psicologismo, tanto si tenemos en cuenta que es la aproximación más apropiada de un actor a un personaje, como que el cine de Bergman posee un rango psicológico de importancia primordial, y más aún en esta época. Pero Bresson rechaza la psicología. Entonces, hay que preguntarse qué papel desarrolla la música -que es a lo que queremos atender- en algunas de sus películas. En la obra que acabamos de citar, Schrader habla del cine de Bresson como un cine de estilo “trascendental” y del papel de la música en él<sup>21</sup>. Se trata de un cine donde se busca una representación de lo *cotidiano*, eliminando esos “filtros” que hemos citado, como por ejemplo eliminar de la cámara su poder editorializante (ángulos, composición pictórica, primeros planos...) y se limita frecuentemente a un solo ángulo y a una composición básica, todo en aras de conseguir de manera depurada una reducción a la *estasis*, donde “se estiliza la realidad en la medida en que elimina de forma parcial o total aquellos elementos que hablan específicamente de la experiencia humana y, por esa razón, resta importancia y poder a las interpretaciones convencionales de la realidad”<sup>22</sup>. La música supone para Bresson uno de los “filtros” más insidiosos, pero sin embargo no descarta su uso tajantemente. Cuándo emplearla: en lo que Schrader denomina la *acción decisiva*; suceso que rompe la estructura de contención desarrollada, donde las anteriores reglas de lo *cotidiano* se desvanecen y surge el estallido de la música, la desnudez del símbolo y la llamada en voz alta a las emociones. En ocasiones es un acto milagroso, que sólo se puede tomar como tal y aceptar la *estasis*, en otras

---

<sup>20</sup> SCHRADER, Paul. *El Estilo Trascendental en el Cine*. Madrid: Ediciones JC, 1999, p. 85. (1972).

<sup>21</sup> Después de aclarar la confusión semántica del término, atendiendo a las diferencias entre lo *trascendente*, lo *trascendental* y la *trascendencia*, el autor concluye que las obras humanas no pueden *informar* de lo *trascendente*, y el arte trascendental será un arte que exprese lo *trascendente* reflejado en el espejo humano, absteniéndose de toda interpretación de la realidad desde el realismo, psicologismo, romanticismo, expresionismo y el racionalismo. Para el artista trascendental, estas interpretaciones convencionales de la realidad son constructos emocionales y racionales ideados por el hombre para diluir o justificar fácilmente lo trascendental. De aquí que Schrader no incluya a Bergman en su ensayo, por considerar que su cine incluye más de uno de los puntos anteriores. Para justificar su postura se vale de una retrospectiva a la expresión de lo espiritual en el pasado, pero él mismo reconoce hacia el final que esta postura no es una “ley estética” categórica e inmutable. Desde nuestra postura, difícilmente puede un autor como Bergman, al menos dentro del mundo del Cine, ser excluido como autor trascendental, como iremos viendo con el paso de los apartados de la Tesis aunque partiendo de otros presupuestos a los de los realizadores que propone Schrader (si bien éste sí incluye a Carl Dreyer, pero con matizaciones). Y la música aportará en muchos casos todo lo posible para ello.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 32.

no llega a lo milagroso como tal, pero implica esa asunción trascendental en el contexto de la narración. Por ejemplo, en *Le Journal d'un Curé de Champagne* es la muerte del cura, con su débil cuerpo que desaparece del encuadre y la cámara mantiene su mirada sobre la sombra simbólica de la cruz proyectada sobre una pared; en *Un Condenado a Muerte se Ha Escapado* es la huida nocturna, con la simultánea e importantísima aceptación de la *gracia* en la persona de Jost; en *Pickpocket* es el cautiverio de Michel y su inexplicable expresión de amor por Jeanne... Fijémonos, por poner uno de los casos y buscar similitud con la película de Bergman en la que nos hemos detenido, en *Un Condenado a Muerte se Ha Escapado*. Aquí la música es un fragmento de la *Misa en Do Menor* de Wolfgang Amadeus Mozart, y la oímos varias veces previamente a su última incursión en la *acción decisiva*<sup>23</sup>. Las cuatro entradas de la música de Bach en el *film* de Bergman, enfatizan de manera muy similar cuatro momentos diferentes. La primera vez, durante los créditos iniciales y las primeras imágenes, da presentación a la película que vamos a ver, no teniendo relación directa con las propias imágenes en sí, pero sí con el conjunto del *film*, cadenciándolo a partir del espacio entre sus apariciones y *ritualizándolo*, como sucederá también la última vez que oímos la música de Bach, en la escena de la partida en helicóptero de Karin, hacia el sanatorio, hacia esa *nada* en la que se perderá. En cuanto a las otras dos, situadas entre las dos anteriores, equivaldrían, dentro del universo bergmaniano, a la *acción decisiva* de Bresson, pero con las siguientes matizaciones. En primer lugar, no se encuentran al final de la película, momento en que la normalidad cotidiana de la narración parece fragmentarse y se transmite esa trascendentalidad de la que hemos hablado, lo cual no evita la transmisión de unos contenidos y emociones, todos esos tratados al comienzo del análisis de este *film* y de algún ejemplo anterior; y en segundo lugar, no es tanto una *acción decisiva* como una *situación decisiva* derivada de la *acción* de un otro próximo: la lectura del diario de su padre por parte de Karin en la que ésta toma conciencia de la *acción*, del sentir de su padre hacia ella; y la otra toma de conciencia de Minus sobre el incesto cometido con su propia hermana (la *acción* aquí es de ella), mención a Dios incluida. De hecho, la *acción decisiva* del *film* más próxima a la concepción Bressoniana se encuentra en la conversación final (sin música) de padre e hijo, y dentro de ella en la última frase de Minus tras irse su padre, y con la que concluye la película: “papá me ha hablado”.

---

<sup>23</sup> Cada interludio de esta misa –nos dice Schrader– “pasa a ser un momento decisivo [...], no hay nada en la pantalla que merezca la aparición repentina de una música que provoca nuestra emoción. Fontaine y sus compañeros de prisión pasan diez veces por el patio de la cárcel, como si su acción estuviese memorizada, vaciando sus cubos una y otra vez acompañados por la misa de Mozart”. *Ibid.*, p. 104. Para el propio Bresson, la música aportó a la vida en la prisión su carácter ritual.

Con el paso de los años no abandonó este empleo dramático, simbólico y emocional de las partituras de este músico. Así, en *Gritos y Susurros*, película de 1972, volveremos a encontrar similares conexiones. Esta película de cine gira en torno a la vida de cuatro mujeres: tres hermanas y una sirvienta. Una de las hermanas padece una enfermedad terminal, posiblemente tuberculosis, y pasa los últimos momentos de esa su vida en la casa en que vivió, rodeada de sus seres queridos (sus otras dos hermanas, que han ido a visitarla y a despedirse de ella, y la criada, por la cual profesó verdadero afecto). Toda la película se desarrolla sobre las sucesivas escenas y recuerdos del pasado de los personajes, de un melancólico presente anegado de muerte, y de una acción que se despliega a medias entre lo real y la irrealidad de los sueños. De fondo, una vez más, las relaciones entre los seres humanos, el afecto y el desafecto, los problemas de comunicación entre las personas, e incluso como sutil telón de fondo la *nada* y el silencio de Dios<sup>24</sup>. Todos estos temas, verdaderos iconos en el cine del artista nórdico a esas alturas de su carrera son apreciables en diversas escenas de la acción. Los problemas metafísicos se deducen de las palabras del Pastor tras la muerte de Agnes, en las cuales expone sus temores y dudas de fe, su inseguridad frente a la firmeza de la difunta, e incluso le pide que si existe realmente el *más allá* ore por ellos para poder ganarse el Cielo. También en el “regreso” de la difunta de ese *otro lugar* en el cual siente horror, soledad y vacío a su alrededor, y parece que poco o nada tenga que ver con el reino celestial. En otra de las escenas, Karin lee el diario de su fallecida hermana, donde se lee (en la voz de ésta): “he recibido el mejor regalo que me podrían haber dado en la vida. El regalo tiene muchos nombres: solidaridad, amistad, contacto humano, afecto. Creo que es lo que se llama *gracia*”<sup>25</sup>. La sirvienta lo oye y se acerca desde la habitación contigua, donde reposa el cuerpo de la muerta; su expresión delata que las palabras aludían a ella. Sin embargo, de manera opuesta, en una escena posterior, Karin dirá al contacto de su hermana Maria que no la toque ni se acerque a ella, pues odia cualquier forma de contacto físico, y ante la tierna insistencia de la otra, que incluso intentar besar sus labios<sup>26</sup>, rompe a llorar y grita un quejumbroso “¡no!”. Estas escenas no vienen acompañadas por ninguna música de Bach, pero

<sup>24</sup> Como venimos observando, el tema de Dios es uno de los temas recurrentes capitales -conocido es- en la obra bergmaniana, y el análisis de la música en la misma no puede dejar de lado este aspecto. Con ello se muestra fiel heredero de la tradición cinematográfica escandinava, donde estos temas fueron hondamente abordados, ya en tiempos del Cine Mudo, y llama la curiosidad si tenemos en cuenta el escaso interés que varias de las principales escuelas de Cine de aquella época (pensemos que Bergman comenzó su carrera en 1945-46) mostraron hacia lo espiritual. Sobre esta y otras cuestiones referentes a la presencia y/o ausencia de Dios en el Cine véase LUDMANN, René. *Cine, Fe y Moral*. Madrid: Ediciones Rialp, 1962, *passim*. (1956).

<sup>25</sup> Damos para este último término la versión doblada, por ser más fiel a la palabra sueca original, *nåd*, que se puede traducir por “*gracia*”, tratándose de un detalle muy importante para reforzar nuestro enfoque.

<sup>26</sup> La película deja entrever sutilmente a partir de este tipo de detalles una pulsión homosexual entre las hermanas, motivo de los agrios tormentos de Karin.

como veremos a lo largo de la Tesis en más de una ocasión, es la visión orgánica de conjunto de una obra cinematográfica y su música, lo que da el valor a determinadas escenas y a la influencia de éstas en la música escuchada, interpretando el conjunto audiovisual como un todo unitario. El sentido que pretendemos dar a esas secuencias a partir de la obra de Bach no es subsidiario en el caso de esta película de que en ese preciso momento se escuche música simultánea, sino de la emoción que dicha música ha desarrollado en el conjunto de toda la película a partir de sus entradas, y que es en buena parte responsable de la transmisión de su sentido profundo. De todas formas de la música de Bach en la película hablaremos a continuación, y en esta ocasión sí observaremos simultaneidad música-imagen. Una de estas escenas nos muestra a las dos hermanas sentadas a la mesa cenando, cara a cara. Karin abre su alma y muestra todo su odio hacia los demás, hacia sí misma, su forma de entender su existencia..., llegando de paso a herir a su hermana con sus palabras desdeñosas. Ésta se va llorando, pero la otra la detiene en la entrada del comedor y le dice que la perdone, que no sabe lo que dice, etc.; se acerca a ella, la acaricia, la otra le responde, ambas tienen lágrimas en los ojos, y en un momento de excelsa ternura entra la *Zarabanda* de la *Suite núm. 5* en *Do Menor* para chelo de Bach, que parece “arrastrar” a las dos hermanas, que se desplazan hacia un banco cercano donde se sientan, y la cámara se *desliza* con ellas y acaba encuadrándolas en primerísimo plano de perfil, pasando de una a otra varias veces, volviendo al perfil de ambas... No se oye lo que dicen, mueven los labios y gesticulan, se acarician..., y la música *habla* por ellas. La sensación de “catarsis del momento” enaltecida por la música, como ya vimos en *Como en un Espejo*, regresa en esta escena. Escena, por cierto, más bien larga, que deja sonar buena parte de la pieza, aprovechando una de sus cadencias para cerrar la imagen mediante uno de los fundidos en rojo de los que se vale la película. Posteriormente, en el pequeño “capítulo” de la criada, ésta oye el llanto de un *bebé* y se siente preocupada, pero las dos hermanas ni se inmutan, haciendo uso una vez más de su frío temperamento. Se dirige decidida hacia la habitación de la muerta, de cuyos ojos cerrados caen un par de lágrimas: ella era quien lloraba, ella es *la niña*. La difunta se halla triste, pues se siente muy *sola* en el *otro lado*. Las hermanas huyen de su ella cuando son llamadas, les repugna el cadáver de su hermana (“quizá si te quisiera –dirá Karin-, pero no te quiero”). Sin embargo la criada sí la quiere, ambas se llegaron a profesar verdadero afecto, y se mete en la cama con la muerta, colocándola sobre su regazo, y ofreciéndose una cita artística de *La Piedad* de Miguel Ángel. De nuevo se oye la zarabanda anterior, y volveríamos a hablar de su asociación con el calor



humano, con el sentir religioso canalizado en forma de amor entre prójimos, y más todavía si una de las partes es desvalida, enferma, moribunda<sup>27</sup>.

Mucho se ha especulado sobre el llamativo juego a tres colores que muestra el *film*: negro, rojo, blanco. A tenor de lo que acabamos de escribir, se podría igualmente especular, aun brevemente en la relación que a su vez éstos tienen con la temática de la película y por tanto también con la música. El negro como luto, como simple y claro símbolo de la muerte; el blanco como símbolo de la pureza, de la virginidad e inocencia, pero también de la serenidad e incluso vinculado a los ritos de iniciación y de tránsito, y antagonista en muchas representaciones del rojo y el negro; y el rojo, que algunos autores lo han llevado hacia la relación sanguínea, y más allá incluso, a una asociación con el vientre materno<sup>28</sup>, a lo cual añadiremos que, desde el psicoanálisis, frecuentemente el rojo se asocia a estados de histeria. Todas estas opciones para el rojo tendrían su buena lógica en el conjunto del *film*, pero Bergman ha comentado en numerosas entrevistas que en su infancia se imaginaba el alma humana como una especie de dragón, que era completamente rojo por dentro, e incluso que se imaginaba que la parte interna del alma era una pátina húmeda con matices rojos. De aquí que, dentro de su propio universo autobiográfico, lo rojo simbolice en la película el ámbito de lo espiritual y metafísico, que de nuevo tendría plena lógica con el argumento del *film* y con la música empleada.

Pocos años antes se rodó *La Hora del Lobo*, siguiendo en la línea pesimista de sus películas de la década de los años sesenta. La película acaba discurriendo por unos derroteros que la aproximan casi al Cine Gótico, aunque como siempre en Bergman, sin caer en un *kitsch* esperpéntico alejado de su estilo. La siguiente escena y su música constituyen la culminación de esta atmósfera: se oye un clave a lo lejos a volumen bajo, y a medida que el protagonista se acerca al lugar donde se toca aumenta progresivamente el volumen; se trata de una pieza de Bach, la misma de *Pasión* y *La Vergüenza*, como dijimos al principio,

---

<sup>27</sup> De todas formas una lectura psicoanalítica relativizaría, o por lo menos situaría en un plano distinto, la situación y por tanto los posibles significados de la presencia de Bach en secuencias como ésta. Ese gesto aproximativo del que hablamos no nos parece tan desinteresado y humanamente altruista. Sí será cierto que el afecto de la mujer es sincero, y por tanto lo comentado tendrá su peso específico, pero no hemos de olvidar que esta mujer perdió a su hija pequeña, lo cual debió afectarle profundamente, como cabe esperar, ni que en una escena anterior, cuando Agnes vivía aún y sufría fuertes dolores, se metió en su cama con su seno descubierto para consolarla como si de una niña pequeña se tratara. Y en cuanto a Agnes, su vida ha venido marcada por las carencias afectivas de una madre ausente, poco afectiva, inalcanzable. En otras palabras, junto a todo el aparato simbólico-religioso de Bach, *La Piedad* y la ternura amorosa del momento, añadiremos que en un plano analítico muy profundo del *film*, Agnes busca a su madre en la figura de la sirvienta (claro ejemplo de fase regresiva freudiana), y ésta busca a su hija en la figura de Agnes.

<sup>28</sup> GADO, F. *Op. cit.*, p. 408.

interpretada por un personaje ataviado con un traje estilo siglo XVIII, en una habitación con velas sobre candelabros, en la que una anciana que escucha atentamente se quita (literalmente) la cara y la posa sobre la mesa para a continuación hacer lo mismo con sus ojos, que introduce en dos copas de alcohol. La pieza barroca en modo menor tocada al clave -que por sus dimensiones parece más bien una espineta- añade el punto siniestro adecuado para la escena.

En *Persona*, Elisabet Vogler se encuentra ingresada en un hospital donde espera recuperarse de su ataque de afasia por el cual ha dejado de comunicarse con la gente, si bien no es por causa de una lesión físico-psíquica sino psico-emocional, pues debajo se esconden trastornos de personalidad<sup>29</sup>. Está al cuidado de la enfermera Alma, quien se comunica con ella aunque no espere ningún tipo de respuesta verbal. Le encenderá la radio para que se distraiga, y he aquí que encontramos el único ejemplo (si exceptuamos el ejemplo de las campanas anteriores a los créditos iniciales) de música diegética en toda la película. Se trata de Bach, del segundo movimiento, *Adagio*, del *Concierto para Violín en Mi Mayor*. En una película donde toda la música sigue la estela de la modernidad vanguardista y neovanguardista, escuchar una pieza barroca genera un interesante efecto estético, además de favorecer una apreciación distintiva de la obra o, en otras palabras, que Bach *no suene igual*, para lo cual tendríamos que considerar la obra filmica en su conjunto, más allá de la progresión temporal de los acontecimientos ofrecidos en la cinta como tal, pues aun habiendo hecho ya su presencia esa música moderna antes de esta otra, no lo ha hecho lo suficiente como para dejar clara la sensación que indicamos, por encontramos todavía en los primeros minutos: se trata, repetimos, de considerar las obras de Cine como un todo artístico unitario, como sucede en otras disciplinas artísticas, por más que en esta prime el factor tiempo y su paso progresivo. Y por supuesto, la aspereza de las imágenes, del estilo de esta obra cinematográfica genera un efecto similar, no siendo ya la música la que influya sobre la imagen sino la propia imagen sobre la música. A este respecto, la teoría del análisis musical en el Cine, nos habla del concepto de “reciprocidad”. Con Colpi “decimos simplemente que de una parte la música está al servicio de las imágenes, de otra, las imágenes están al servicio

---

<sup>29</sup> Aunque la propia doctora diga que la paciente no tiene ningún problema físico ni psíquico y que ni siquiera se trata de una reacción histérica, lo cierto es que aunque lo que le sucede no es un síntoma directo de la histeria o más aún de la neurosis, sino una manera de evitar seguir actuando y mintiendo a los que la rodean, mediante el silencio y la quietud, lo cierto es que ese su núcleo de personalidad que determina cómo es y cómo ha gestionado sus emociones ante los demás, *sí es* parte del núcleo de personalidad neurótico, tanto de Elisabet Vogler como de quien está detrás, Ingmar Bergman.

de la música”<sup>30</sup>, de donde se desprende que “al mismo tiempo que los modificadores musicales influyen la recepción del *film*, los indicadores fílmicos también influyen recíprocamente en la recepción de la música. [...] Al igual que la música completa el *film*, el *film* focaliza el contenido emotivo de la música, particularizando e intensificando su efecto, el cual, por supuesto, también es cómplice del trabajo de relleno que realiza el modificador musical”<sup>31</sup>. En otras palabras, cada parte perderá algo pero a su vez ganará algo nuevo.

Se trata de una de las escenas más celebradas de la cinta; el misterio que evoca, con un pequeño punto de luz final sobre los ojos de la mujer, es acompañado por una música especialmente envolvente, nostálgica, de Bach. Así, la combinación es acertada, y el simbolismo está servido: “el compositor clásico al que más ha recurrido Bergman- comenta Puigdomènech- ha sido, sin lugar a dudas, Johann Sebastian Bach. El piadoso luteranismo que desprende la música de este maestro es, probablemente, el contrapunto ideal para adentrarse en la filosofía de la existencia del cineasta”<sup>32</sup>. Y ésta es, efectivamente, la situación que vive Elisabet (su etimología nos lleva al hebreo *el-i-sceba*, esto es, “Dios es mi juramento”) Vogler, cuya opción ante la vida ha sido aislarse en su silencio no debido a la angustia ante el silencio de Dios, algo ya superado por el director por aquellos años<sup>33</sup>, sino por la dificultad de comunicación y de afectividad entre los propios seres humanos; de hecho la música de Bach suele destilar, y así lo hemos ido viendo, el amor de Dios a los hombres y su correspondencia, pero también el propio amor entre los hombres, como si de hermanos se tratase, parte capital del mensaje divino, que como se irá viendo nuestro personaje será incapaz de cumplir, y que se va dejando ver ya en esta clínica en que se encuentra: en la misma escena pero un poco antes apagará bruscamente la radio -tras reírse en un principio de la mala actuación de la actriz de Radio- cuando se oye en el guión de la radionovela que le han puesto “¿qué sabes tú de piedad?, ¿qué sabes?, ¿qué sabes de piedad?”. Se trata por tanto de un buen ejemplo de lo que Christian Metz y Jean-Louis Bandry califican como identificación secundaria que, frente a la primaria, es menos obvia y subraya la interioridad del personaje o el trasfondo implícito

---

<sup>30</sup> COLPI, Henri. *Défense et Illustration de la Musique dans le Film*. Lyon: Serdoc, 1963, p. 11. *Apud* COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1997, pp. 223-24. (1997).

<sup>31</sup> CARROLL, Patrick y Noël. “Notes on Movie Music”; en Palmer (ed.). *The Cinematic Text*, pp. 243-44. *Apud ibid.*, p. 224.

<sup>32</sup> PUIGDOMÈNECH, J. *Op. cit.*, p. 101.

<sup>33</sup> Si bien todavía se deja cierto margen a su sombra, como se deja entrever cuando en una de las escenas, la enfermera Alma, tumbada en una hamaca, lee unas frases de su libro a Elisabet, en el que se expone la tragedia del Ser Humano por saberse solo en el Universo, y la desazón por esa *nada* que nos espera al morir. Le preguntará si ella siente así las cosas, y Elisabet asentirá con su cabeza.

de la escena<sup>34</sup>. De todas formas, y junto a todo este aparato simbólico que posee la escena, el director suele emplear también la música de Bach para mostrarnos a unos personajes que ante la dureza o dificultad del momento de su vida en que se ven, se refugian en el placer estético de la degustación del arte como catálisis, relegación a segundo término, de todas sus miserias<sup>35</sup>. La ternura y gracia de las notas de la pieza musical vienen a acariciar el alma maltratada por su propia histeria, una música que -parafraseando a Renaud cuando habla de esta escena- es un lenguaje el cual, a diferencia de Elisabet, no miente<sup>36</sup>. Y todo esto contando con el “contrato” que todo creador cinematográfico establece con el espectador que esté dispuesto a *ver* lo que se le está ofreciendo. Para Mitry,

la imagen, siendo necesariamente imagen de algo, es, por esencia, *objetiva y concreta*. Sólo por implicación se convierte en un signo, en una potencia; pero es *esta potencia, no la imagen, lo que es abstracto*. Y si la imagen está siempre sometida a la visión personal del realizador [...] lo está en su finalidad expresiva, no en su existencia propia. [...] Pero satisfacer la lógica de lo real no implica que sea necesario presentar las cosas de una manera constantemente objetiva, es decir, impersonal. [...] No es más que un simulacro de objetividad: el espectador constata lo que se le quiere hacer constatar. Es un arte que, por objetivo que parezca, requiere toda una subjetividad<sup>37</sup>.

Todos estos ejemplos dan buena muestra de la apreciación del director por este compositor. También son muchos los ejemplos de su vida privada en los que manifiesta su profunda apreciación por el músico, pero vamos a ofrecer sólo dos, para concluir este primer capítulo, por considerarlos anecdóticamente interesantes: no dudaba en firmar frecuentemente sus guiones con las iniciales S. D. G. (*Soli Deo Gloria*, es decir, “a Dios solo la Gloria”), como otrora hiciese Bach al final de cada composición; llegó a plantearse muy seriamente interrumpir durante todo un año su carrera cinematográfica para emplear todas sus energías en

---

<sup>34</sup> Dichos conceptos venían recogidos y los hemos tomado de RADIGALES, Jaume. *La Música en el Cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2008, pp. 18-19. (2008).

<sup>35</sup> Lo mismo vimos en el caso de los protagonistas de *La Vergüenza* y de *El Silencio*. La música de Bach es algo muy importante asimismo en la vida del propio Bergman, verdadero *ego* de esos *alter ego* que son los personajes de sus películas, como se aprecia frecuentemente cuando se leen sus memorias autobiográficas. En *Linterna Mágica* escribirá: “el Domingo estamos Erland Josephson [uno de los actores “fetiche” del director] y yo en mi despacho hablando de Johann Sebastian Bach. El maestro acababa de regresar de un viaje, durante su ausencia habían muerto su esposa y dos de sus hijos. Escribió en su diario: ‘Dios mío, no dejes que pierda mi alegría’. Desde que tengo uso de razón he vivido con eso que Bach llamaba su alegría. Me salvó de crisis y miserias y funcionó con la misma fidelidad que mi corazón”. BERGMAN, Ingmar. *Linterna Mágica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995, p. 53. (1987).

<sup>36</sup> RENAUD, Ch. “An Unrequited Love to Music”, p. 7, s. a.; en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009].

<sup>37</sup> MITRY, Jean. *Estética y Psicología del Cine. Las Estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 459. (1963).

estudiar, junto a su esposa Kåbi Laretei, renombrada pianista internacional, la vida y obra de Bach, a principios de los años sesenta.

## Un Caso Afín

Ya hemos citado sobre estas líneas la obra *Los Comulgantes*, como parte integrante de la denominada “trilogía” de Bergman, pero nos libramos de relacionarla con la música de Bach. En primer lugar conviene matizar eso de la “trilogía”, pues el propio director negó con los años en más de una entrevista que él hubiese pretendido trilogía alguna, algo que volvió a repetir pocos años antes de su muerte en el documental *Bergman y el Cine* (Swedish Film Institute, 2004. Cameo, Initial Series)<sup>38</sup>. Sin embargo, y aun a riesgo de caer en el exceso paradójico de contradecir al propio creador como tal, hemos de anotar que en muchos otros casos sí que reconoció sin tapujos que las tres películas conformaban una trilogía. A este respecto conviene tener también en consideración a todos esos críticos de Cine, periodistas y demás que han recalado en más de una ocasión cómo Bergman frecuentemente dice una cosa, para retractarse con el tiempo, y para volver a decir lo mismo que la primera vez años después. Este “jugar a confundir” (como alguna vez lo han definido) con el crítico y exégeta de su obra es más que constatable cuando se profundiza, como hemos hecho, en la amplia literatura disponible sobre el director. Por lo tanto, sí que creemos lícito considerar las tres películas como una trilogía. En segundo lugar, aun resultando muy atrayente la posibilidad de relacionar a las tres películas bajo la presencia leitmotívica de la música de Bach, lo cierto es que de este compositor no escuchamos ni una sola nota en *Los Comulgantes*. Tal vez sea esa atracción la que ha llevado a varios autores españoles expertos en nuestro director como lo son J. M. Company, F. J. Zubiaur o J. Puigdomènech a incluir, junto a otras obras de la banda sonora, a Bach. Pero nada más lejos de la verdad. La música de esta obra fílmica, de la cual los créditos, como sucede a veces con este director, no aportan información alguna, son cantos litúrgicos tomados del libro de himnos sueco 1937 nos. 508, 14, 520 y 400; y un *postludium*

---

<sup>38</sup> Cfr. ASSAYAS, Olivier; et BJÖRKMAN, Stig. *Conversation avec Bergman*. París: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990, p. 96. (1990). Cfr. BJÖRKMAN, Stig; MANNSSON, Torsten; SIMA, Jonas. *Bergman on Bergman*. London: Secker & Warburg, 1973, p. 172. (1970), donde declara que no tenía *a priori* intención alguna de crear una trilogía, pero que una vez terminadas tomó consciencia de la unificación que presentaban.

de Johan Morén<sup>39</sup>. Sin embargo, se trate o no se trate de música de Bach, ello no impide tratar para esta película algunos de los aspectos que acabamos de ver en este capítulo con la música del compositor alemán, por la propia naturaleza del *film*, como a continuación vamos a ver. Por lo tanto la trilogía no viene unida por la triple presencia de la obra de Bach pero sí por su conexión músico-religiosa con cada una de las tres, siendo por ello y además *Los Comulgantes* un caso afín a muchos de los tratados en el capítulo, de ahí que lo añadamos al término del mismo.

La música del *film* es estrictamente diegética, perteneciente a distintos momentos del culto religioso de Tomas Ericsson, el Pastor de la iglesia de la pequeña localidad rural a la que somos transportados. Por lo tanto obedece a la lógica circunstancia del lugar y de la historia, a la funcionalidad litúrgica del trabajo diario de este hombre. No obstante, es un elemento más, junto a todo el conjunto del ritual (textos, ambiente, comunión, decoración...) que ayuda a intensificar el contraste entre la religión y la fe por un lado y la pérdida de fe del propio Pastor y de la comunidad del lugar por el otro. Además, también da ejemplo sociológico-musical del culto religioso en países como Suecia.

Comenzamos con un servicio religioso protestante, con un Pastor hablando de la *última cena*. Vemos que durante el servicio hay muy pocos asistentes, que la iglesia está medio vacía, clara muestra de la falta de fe en la sociedad del lugar, de los pocos practicantes, de la situación de la Iglesia en ese país en el siglo XX post Segunda Guerra Mundial. Mientras rezan y oímos la voz en alto del Pastor, se nos muestran los exteriores del lugar, una iglesia solitaria en un entorno rural nevado, de inspiración romántica, donde la obra pictórica de Caspar David Friedrich y sus seguidores, como veremos en otros momentos en Bergman, se ve aquí reflejada. Termina con “la paz de Dios esté con vosotros”, y entra la música de órgano a la vez que la cámara nos presenta de frente por primera vez a los poquísimos feligreses, que se levantan, que se incorporan para cantar todos juntos, acompañados por la música de órgano. El matrimonio Persson no mueve los labios, son otras personas que todavía no hemos visto las que deben estar cantando, donde se distinguen al menos una voz de hombre (más tarde sabemos que es el propio organista) y otras de mujer. Esta obra filmica muestra con este comienzo un buen ejemplo del culto religioso en países protestantes como Suecia, desde su adhesión a las ideas de Lutero y su Reforma del siglo XVI. Lutero, músico práctico él mismo, reconoció el valor de la polifonía y se mostró tolerante siempre y cuando la *palabra divina* no fuese sepultada bajo el tejido del contrapunto. La importancia concedida a

---

<sup>39</sup> Compositor y músico de iglesia sueco, nacido en 1854 y muerto en 1932.

la lengua vernácula -dentro del Catolicismo hubo que esperar hasta el Concilio Vaticano II de 1962-65 para que las misas fueran realizadas en la lengua de cada país en vez de en latín- se unió a la utilización de melodías populares para la entonación de salmos e himnos en la que todo el pueblo asistente al servicio religioso podía unirse. Así nació el Coral, forma musical por excelencia del rito protestante, cuya estructura más simple (y ésta es la que la película nos muestra), se basa en una sencilla armonización de la melodía entonada por la congregación de fieles. Su lógica evolución histórica fue incorporando algunos cambios, pero manteniendo en esencia esta línea maestra. El órgano acabó por reafirmarse como el instrumento indiscutible de acompañamiento del Coral, y compositores como Bach fueron grandes valedores de esta composición, utilizándolo como tema musical de muchas cantatas religiosas.

También vemos a un niño aburrido, medio dormido y mal colocado al que su madre llama la atención, posiblemente un *alter ego* infantil de Bergman (el osito de peluche que tiene, y que también veremos en *De la Vida de las Marionetas* y en *Fanny y Alexander*, parece la pista definitiva, pues Bergman tenía uno igual de pequeño). Termina el servicio y por poco coge al organista desprevenido (y bostezando de aburrimiento), quien se gira rápido hacia el órgano y regresa la música con voces, que cierran pronunciando *alleluia*. Se retoma la palabra del Pastor sola, sin música, y al rato vuelve la música con voz, con la repetición cadencial del “amén” que acaba de pronunciar el religioso. Termina y a continuación entra el órgano solo, durante unos segundos, hasta que el propio organista canta sobre la música, y se van sumando los fieles. El organista da de nuevo señales de aburrimiento mirando la hora. Cuando se termina vemos cómo el instrumentista reintroduce los denominados “tiradores”, que forman parte del mecanismo de registro de los órganos y de sus posibilidades tímbricas. Coloca otras partituras y ataca otra obra sin voz, mientras Tomas se va.

En definitiva, el contraste entre todo este ritual, música inclusive, y la situación general queda muy claro, a partir de un organista desmotivado, una iglesia semivacía, y una implacable sensación de rutina. Pero es la figura del propio Pastor, curiosamente, la que nos transmite en profundidad esa sensación de vacío y pérdida de fe. A través de este hombre se habla de una manera inusualmente explícita de la angustia por el silencio de Dios, el por antonomasia tema recurrente de Ingmar Bergman, y más en esta época. La película trata básicamente de eso, a partir de las propias dudas de Tomas Ericsson, de su incapacidad para ayudar y guiar el alma de sus parroquianos, como se verá por ejemplo cuando la visita de uno de ellos, en plena crisis existencial, más bien derivada de una angustia neurótica, acaba con su suicidio, pues el Pastor no le sirve prácticamente de nada. Se siente vacío, y se siente como un

hipócrita. “Dios mío. Por qué me has abandonado” llegará a pronunciar en una ocasión, repitiendo casi al pie de la letra las famosas frases bíblicas. Además, hacia el final de la película en las palabras del organista se echa por tierra aquello de que Dios es amor y de que en el amor entre los hombres se confirma la existencia de Dios, mensaje final de la anterior película, *Como en un Espejo*. Se está superando la anterior obra, y preparándose el camino para la desolación de *El Silencio*. Y sin embargo, la película concluye con Tomas Ericsson celebrando el servicio religioso en una iglesia más vacía todavía que la primera que vimos, pues sólo hace acto de presencia la fiel maestra rural enamorada de él. Al entrar le acompaña la música de órgano correspondiente, resaltando el momento, momento en el que parece haber tomado consciencia de que crea o no crea, su misión es preservar la creencia de los demás, aunque sean pocos, o ninguno<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Además, al igual que el niño pequeño leyendo la carta de Ester en el tren al final de *El Silencio*, y que el “papá me ha hablado” del final de *Como en un Espejo*, este final con el Pastor conduciendo el servicio en la iglesia vacía sólo para Märta, representa un momento de contacto, de comunicación humana. (Véase “Playboy Interview: Ingmar Bergman”, *Playboy*, June 1964, p. 68. *Apud* LIVINGSTON, Paisley. *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. London: Cornell University Press, 1982, p. 253. [1982]. [Trad. propia]).



## EL PRELUDIO NÚM. 2 EN LA MENOR DE CHOPIN

La extensión y relevancia dada a esta obra musical en la película *Sonata de Otoño*, nos obliga prácticamente a dedicarle un apartado propio independiente dentro de este proceder por “modelos compositivos” de la presente Tesis Doctoral. Y no es para menos teniendo en cuenta que se trata de uno de los momentos musicales más conocidos e importantes de toda la filmografía bergmaniana, es más, puede considerarse que es uno de los ejemplos más bellos y sublimes del empleo de Música Clásica preexistente en toda la Historia del Cine. Si a esto le sumamos sus conexiones con la Estética, en parte tratadas aquí, en parte en el apartado dedicado a la Estética, los motivos de lo que decimos aumentan.

Se trata del momento en que Charlotte pide a su hija que toque para ella, que tiene muchas ganas de oír sus progresos al piano. Eva, ante la situación azorosa de tocar ante personas (ya que es realmente tímida e insegura) y que entre esas personas, aun siendo sólo dos, se encuentre su madre que encima es pianista de élite, se muestra vacilante. Pero finalmente se decide, y opta por los *Preludios* de Frédéric Chopin, complicadas partituras que son lo último que está trabajando. Interpretará el *Preludio núm. 2 en La Menor* (**anex. I, fig. 3**). Aunque su interpretación es más que válida, obviamente está muy lejos de la absoluta corrección interpretativa despojada de ligeras torpezas a la que se ha de someter un buen pianista que desee *tocar* realmente la música del artista polaco. Así, bajo la falsa euforia de la madre ante la interpretación de su hija, ésta lo nota, y casi exige a su madre que se siente al piano y le muestre cómo se ha de tocar esta pieza<sup>41</sup>. Su madre acepta, y se dispone a la ejecución<sup>42</sup>. Antes de empezar, echa un vistazo a la partitura y comenta que esa pieza en cuestión no implica una excesiva dificultad técnica, aunque sí sería correcto atender a los movimientos, la digitación, de Cortot<sup>43</sup>. Antes de tocar la pieza de forma completa, toca

---

<sup>41</sup> Kābi Laretei se encargó de supervisar toda la secuencia. Además, fue ella la que interpretó dos veces el preludio, “la primera vez como podría ser interpretado por un *amateur naïve* con una estereotipada concepción de Chopin, y luego como lo hubiese hecho un pianista profesional”. COWIE, P. *Op. cit.* (II), p. 326.

<sup>42</sup> Éstas son las palabras del propio Bergman que, a nivel anecdótico, nos dan una idea de la relación del director con la insigne actriz (Ingrid Bergman), además de indicarnos cómo la obra marca un antes y un después en la película: “Ingrid Bergman [...] oyó el preludio de Chopin que constituye la culminación de la primera parte de la película. Primero lo toca la hija y luego la madre: ‘Dios mío, y esta pieza tan aburrida vamos a tocarla *dos veces*. Pero Ingmar, tú no estas bien *de la cabeza*, el público se va *a dormir*’. [...] Ingrid Bergman interpreta a una pianista famosa. Todos los pianistas excepto posiblemente Rubinstein han tenido dolor de espalda. Un pianista que tiene dolor de espalda se suele tumbar en el suelo cuan largo es. Yo quería que Ingrid se tumbase en el suelo en una de las disputas. Se echó a reír”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), pp. 196-97.

<sup>43</sup> Alfred Cortot, uno de los grandes virtuosos y teóricos de la primera mitad del siglo XX, caracterizado por una depuración técnica enfocada hacia la máxima expresividad del sentimiento.

algunos de los fragmentos más característicos, y a medida que toca describe la pieza en unos términos que merecen ser expuestos a continuación:

*Chopin era emotivo, Eva, no sentimental. Hay un abismo entre la emoción y sentimentalismo. El preludio que has tocado habla de emociones contenidas, no de ensueños. Tienes que ser calmada, clara y austera. Toma las primeras teclas [(comienza a tocar)]. Duele, pero no lo demuestra [(descansa)]. Entonces, un breve alivio [(retoma, en el compás núm. 6)]. Pero casi enseguida, desaparece, y el dolor sigue. Ni más intenso, ni menos [(retoma fraseo principal)]. Una moderación constante y completa [(cesa)]. Chopin era orgulloso, sarcástico, impetuoso, atormentado y muy masculino. No era una mujer vieja y sentimental. Este preludio debe tocarse casi de forma fea. No debe seducir, debe sonar mal. Elaborado o salvado con éxito. Así, te lo enseñaré [(y lo ejecuta entero)].*

El filón estético de estas palabras no es en absoluto soslayable, pues ahonda en uno de los problemas que más han dado que hablar a esta disciplina musicológica. La cuestión no es otra que las posibilidades semánticas o no de la música instrumental. Si bien Charlotte parece muy segura a la hora de descifrar los contenidos emotivos del preludio y convertirlos en palabras, no deja de ser cierto que tras concluir su ejecución añade: “he trabajado con estos preludios durante cuarenta y cinco años. Todavía tienen secretos, cosas que no entiendo”. Con esas “cosas que no entiendo” no se está refiriendo a aspectos técnicos, obvio, sino a la falta de comprensión semántica. Chopin ha pasado a la Historia de la Música como “el poeta del teclado”; sus *24 Preludios* están ordenados siguiendo el ciclo ascendente de quintas hasta recorrer las 24 tonalidades posibles de nuestro sistema musical, y tratando de recrear en cada uno un clima emocional distinto. Su música, suele decirse, se corresponde con *el ideal estético propio del primer Romanticismo*. Lejos de pretender entablar aquí un debate en torno a las propiedades semánticas o no de la música, sí vamos a anotar unos breves apuntes sobre el pensamiento estético correspondiente a ese ideal del primer Romanticismo. En aquellos años, la indeterminación expresiva de la música instrumental, su asemantividad dejó de verse como algo negativo para pasar a todo lo contrario, pues gracias a ello la música llega donde no llegan las palabras, a lo más profundo del sentimiento humano<sup>44</sup>. Charlotte comenta al finalizar que todavía no ha descubierto los intrincados secretos de esos preludios, y ello conecta con este pensamiento estético. Y aunque antes de comenzar la obra se exployó verbalmente sobre el significado de la pieza, hemos de ser prudentes, pues con ello no estaba

---

<sup>44</sup> Destacan aquí nombres como Wilhelm Heinrich Wackenroder, para quien la música es el *lenguaje primigenio de los sentimientos*; o E. T. A. Hoffmann, para quien la Música es la más romántica de todas las artes, puesto que *tiene por objeto lo infinito*.

pretendiendo describir literalmente con palabras los vericuetos por los que discurre el preludio<sup>45</sup>, sino intentar transmitir los sentimientos de la obra. Así, es plausible recordar aquí a Arthur Schopenhauer. Para este filósofo alemán, el arte tiene la misión de llegar a conocer la *idea* (infinito nouménico fundamento del mundo). La Música estará por encima de las demás artes en este sentido, ya que es la *esencia*, el lenguaje absoluto. Pero si la música es algo tan elevado y lejano, cómo hablar de ella, tan alejada de los conceptos como está: mediante *metáforas*, por cuanto que existe un paralelismo entre la música y las ideas. El problema fundamental de la estética musical de Schopenhauer es la relación que se establece entre la música y los sentimientos, o lo que puede significar la aseveración “la música es expresiva”. Utilizará analogías, que nada tendrán que ver con todo el conjunto de detallismos e historias de la música descriptiva<sup>46</sup>. He aquí por tanto donde las palabras de Charlotte, aplicadas al preludio de Chopin, tienen un refuerzo estético válido.

Pero además, otro rasgo de originalidad es que la pieza no se toca una sola vez, sino dos veces seguidas, caso atípico donde los haya en la Historia del Cine. Y, por si fuera poco, en sendas ocasiones se escucha la pieza completa, de principio a fin. En estos detalles Bergman parece estar por encima de tendencias, críticas o modas pasajeras. Parece colocarse “más allá del *bien* y del *mal*”, utilizando sus recursos y su estilo como desee y le convenga según las necesidades del último guión que trabaje. Varios años atrás Theodor W. Adorno y Hanns Eisler escribían que

la praxis del cine emplea preferentemente formas musicales breves. [...] La música tonal de los últimos doscientos cincuenta años tiende hacia formas largas, desarrolladas. Únicamente puede tomarse conciencia de un núcleo tonal a través de las analogías, los desarrollos y las repeticiones, que exigen un cierto tiempo. [...] Las formas breves del Romanticismo (Chopin y Schumann) son sólo una contradicción aparente. [...] La brevedad de la *nueva música* es fundamentalmente diferente. En ella, los diferentes eventos musicales y las figuras temáticas se conciben independientemente de un sistema de relaciones<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Ello conectaría con el pensamiento de Robert Schumann, para quien la música es un lenguaje verdadero y auténtico, no exclusivamente en sentido metafórico, siendo capaz de expresar toda la gama de matices posibles, correspondiéndose con cada expresión musical una expresión literaria adecuada. (No obstante, el compositor alemán se contradice en otros momentos de sus escritos, siendo ésta una de las características más subrayadas por los historiadores musicales sobre su pensamiento y falta de unitarismo al saltar con frecuencia del análisis formal al comentario contenidista. Cfr. PLANTINGA, León. *La Música Romántica*. Madrid: Akal, 2002, p. 245. [1984]).

<sup>46</sup> Para profundizar más en las principales teorías estéticas de éste y otros nombres del siglo XIX véase FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2002, pp. 253- 315. (1976).

<sup>47</sup> ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *El Cine y la Música*. Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 57-58. (1947).

Si bien el propio Bergman recurrió a músicas de vanguardia en algunas de sus películas de la década anterior, aquí escoge un preludio de Chopin, y en su utilización no acusa la crítica de Adorno y Eisler de varias décadas atrás y dirigida a otra concepción del uso de la música en el cine, pero tampoco siguiendo las alternativas de estos dos. No se trata de escoger una pieza corta porque tenga que ser utilizada siguiendo los ya trasnochados tópicos de la utilización de la música en el cine, entrelazándose con el diálogo y evolucionando según los movimientos de cámara, tensión dramática y demás. La pieza simplemente suena; de principio a fin, desde la más rigurosa diégesis (las palabras de los otros aludían al plano incidental, lógicamente) y además dos veces, despreocupándose por si resulta en principio extraño al espectador, dejando bien claro que los “tics” de lo que se supone ha de ser la música en el cine son totalmente replanteables, y dependen de la propia forma de entender el Cine que tenga cada artista.

Leonard Meyer, en su conocida obra *Emoción y Significado en la Música* realiza un análisis de este preludio de Chopin en unos términos muy útiles para su significación en este momento filmico<sup>48</sup>. Para Meyer, “el *Preludio op. 28 núm. 2* de Chopin presenta un claro ejemplo del establecimiento de un proceso, de su continuación, de una perturbación y, finalmente, del restablecimiento de una variación del proceso original”<sup>49</sup>. No es momento ni lugar para desentramar el tejido armónico y melódico de la pieza, para lo cual remitimos a la obra citada (pp. 110-12), pero sí para tratar las conclusiones a las que llega el autor tras ese análisis melódico-armónico en los términos de su *corpus* teórico. Esta música presenta una *continuidad melódica* desde el mismísimo comienzo, que se rompe en el compás 14 por la entrada de un La donde la nota esperada habría sido un Fa sostenido. La ruptura melódica que tiene lugar en los compases 14 a 16 discurre en paralelo a una ruptura y un cambio en el proceso armónico, pero con esta diferencia: el cambio armónico es conclusivo, en el sentido de que no se restablece el antiguo proceso, como ocurre con la melodía poco más adelante. El preludio carece de comienzo, en el sentido de que no hay afirmación, sino sólo un

---

<sup>48</sup> Conocido investigador americano que parte de la Psicología de la Forma (*Gestalttheorie*) y de la Teoría de la Información como instrumentos capaces de suministrar una eficiente interpretación de la estructura del discurso musical y del tipo de reacción emotiva que éste provoca en el oyente. Propone que en la música, el estímulo, es decir, la música misma, es la que crea una serie de tensiones, la que las hace ceder y la que aporta resoluciones significativas. Desde este punto de vista, tanto lo que indica como aquello a lo que se refiere el estímulo, no son conceptos extramusicales, sino otros acontecimientos musicales que han de suceder. En otras palabras, el *significado* de la música es el producto de una espera. La resolución que siga no acarreará jamás, sin embargo, una sorpresa total, porque comporta el conocimiento de la situación precaria e inestable cuya solución se configura como un campo de posibilidades dentro de un determinado estilo o técnica musical.

<sup>49</sup> MEYER, Leonard B. *Emoción y Significado en la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 109. (1956).

movimiento y una conclusión. La pieza en conjunto ilustra la diferencia entre la discontinuidad a través de un cambio en el proceso (en el movimiento armónico) y la discontinuidad a través de la dilación y la ruptura en dicho proceso (en el movimiento melódico), el cual se reanuda posteriormente, en una composición que más allá del ejemplo concreto de esos compases muestra una forma, armonía y melodía -más abajo repetiremos estas mismas palabras del propio Meyer- que evoca sentimientos de ambigüedad, relativa incertidumbre y duda. Lo que nos interesa de todo esto es su aplicación a la imagen. A lo largo de la ejecución musical la cámara, tras posarse unos segundos en la mano izquierda y posterior rostro de Charlotte, enfoca el rostro de Eva a la altura de los hombros (primer plano) junto con el rostro de perfil de su madre en un primerísimo plano (el conjunto formaría el denominado primer plano amplio) y permanecerá fija durante los más de dos minutos restantes de la pieza. Ni siquiera cuando el perpetuo juego de corcheas de la mano izquierda se detiene -un tanto bruscamente- en dos ocasiones para ir preparando la cadencia, la cámara da “una tregua” y se aleja o juega con el montaje: sólo en el acorde arpegiado cadencial final pasamos a otro sitio, a las manos del comienzo. Es decir, la imagen viene caracterizada por la *continuidad*. El contraste entre el devenir de la pieza musical según lo expuesto por Meyer y el “devenir estático” de la imagen fílmica transmite un contraste audio-visual que, queriéndolo o no el propio Bergman, resulta realmente interesante<sup>50</sup>. Por otro lado cabría preguntarse qué se podría decir a este respecto si se hubiese utilizado cualquier otro preludio, como por ejemplo el conocidísimo *núm. 15 en Re Bemol Mayor*, que, como algunos otros (o como otras miniaturas pianísticas del Romanticismo también de posible elección además de los preludios) presenta un contraste de secciones que según lo expuesto también provocaría una necesidad psicológica de cambio, como por ejemplo un movimiento de cámara hacia otra zona del espacio, o un corte de montaje... Cuál es la diferencia aquí, por qué motivo hemos dado cita al texto de Meyer: porque el citado preludio tiene la singularidad (y aquí radica lo importante) de una pretenciosidad de continuidad en sus caracteres formales más superficiales, sensación reforzada además por esa “atmósfera pendular” que lo caracteriza.

A su vez, esto se acentúa si tenemos en cuenta el efecto del primer plano sobre el espectador. Jean Mitry nos habla de dos referenciales distintos de la imagen fílmica: un referencial espacial que es el *de lo real representado* (el horizonte o un línea privilegiada

---

<sup>50</sup> A lo largo de la presente Tesis vamos defendiendo y defenderemos una libertad exegética por encima (sólo en ocasiones) de las propias intenciones del director de Cine. Creemos que una obra de arte, una vez creada, ya “no pertenece” al propio artista, y en un proceso interpretativo pueden extraerse datos y conclusiones que no estaban previstos en principio por dicho artista.

según la cual se organizan el paisaje, el decorado y los movimientos de los personajes), y un referencial *de representación* (el cuadro, que es el referencial *absoluto*). Son las coordenadas invariables del cuadro y constituyen los componentes mayores de la imagen. Para el autor, ésta es también una de las razones que determinan la penetrante significación del primer plano, pues “el objeto elegido, extraído de la red de sus relaciones múltiples, no tiene ya relaciones directas sino con el cuadro, que limita su espacio, y con los elementos internos que lo componen. Aislado, se convierte en un ‘todo’ percibido respecto de sus constituyentes, mientras que, como parte de un conjunto, estaba sumergido en las innumerables relaciones que este conjunto mantiene con sus propias partes”<sup>51</sup>. De esta manera, no sólo hablamos en esta escena de la imagen como *continuidad* frente al efecto musical, sino que también es importante tener en cuenta que la imagen es un primer plano, y ello nos sumerge con mayor intensidad en la imagen, y nos *encorseta* vectorialmente a ella, además de interrogar psicológicamente a los personajes, rozando casi lo intolerable por nuestra “intromisión”, mientras la música no deja de sonar pero la imagen-primer plano se mantiene tozudamente.

El análisis de Meyer también tiene correlaciones con las palabras de Charlotte sobre el preludio, mostradas sobre estas líneas. Para el pensador, la estructura musical (forma, armonía, melodía) de esta composición evoca sentimientos de ambigüedad, relativa incertidumbre y duda. Una sensación de tensión indefinida recorre toda la pieza, que contiene breves destellos de certeza relativa que rápidamente se torna en la anterior incertidumbre. La certeza completa, hacia la que se dirige la pieza desde el comienzo, sólo se consigue con la cadencia final. Si analizamos en profundidad las palabras de Charlotte veremos algunas analogías al respecto, en una obra que como nos recuerda Michael Bird, ha sido considerada por críticos e historiadores como “confusa”, “escéptica”, “cruda”, “desentonada” o incluso “fea”<sup>52</sup>.

Antes de abandonar este preludio queremos añadir dos cosas más. En primer lugar, sobre las denominadas “melodías protagonistas”<sup>53</sup>, que frecuentemente encontramos en el cine. Se trata de melodías, vocales o instrumentales, que acaban trascendiendo casi al propio *film* debido a la fama que adquieren o al carisma que toman con la perspectiva de los años. Frecuentemente se trata de temas ligeros o melodías fáciles, lo que en absoluto disminuye su

---

<sup>51</sup> MITRY, J. *Op. cit.* (I), p. 202.

<sup>52</sup> BIRD, M. “Secret Arithmetic of the Soul: Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman”, p. 10, 2008 (1996); en <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.phd?id=315&feature>> [consultado en Mayo 2010].

<sup>53</sup> Ver CHION, Michel. *La Música en el Cine*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 142-43. (1985).

interés, ciertamente. Curiosamente, y contra todo pronóstico (pues hablamos de Chopin, ni más ni menos), el preludio que acompaña esta secuencia cinematográfica adquirió con los años una relevancia extraordinaria, y pasó “de boca en boca” entre los amantes del cine europeo de estas características, hasta adquirir la fama que tiene hoy (una fama relativa, obviamente, pues al fin y al cabo estamos hablando de Cine Sueco de los años setenta). Lo destacable en ello reside en la singularidad de que se trate de una obra de Música Clásica<sup>54</sup>. Y en segundo lugar, consideremos lo que este preludio en concreto simboliza en una película de estas características. Aunque Chopin no dio de manera oficial ningún tipo de epíteto a cada uno de sus preludios, posteriormente el prestigioso pianista y director Hans von Bülow se encargó de ello. Debido a la enorme importancia y trascendencia de este hombre dentro de la Historia de la Música, se ha asociado a cada preludio una serie de sensaciones que han acabado por formar parte del ciclo pianístico. Este preludio fue calificado por Von Bülow como “presentimiento de Muerte”. Y *Sonata de Otoño*, como muchas otras películas de Bergman, es una obra anegada de muerte: la muerte unos años antes del hijo pequeño del matrimonio Viktor-Eva; la reciente muerte de la pareja de Charlotte, Leonardo; la cercana muerte de Helena, que prácticamente vive los peores momentos de su degenerativa y por tanto progresiva tetraplegía (progresiva hacia la muerte); y sobre todo, las palabras de Eva al final, cuando camina por el cementerio local en medio del clima desolador de ese Otoño de la tierra escandinava, y dice “no puedo morir ahora. Me da miedo suicidarme”, como si el presagio del ala negra de la Muerte ya planease sobre su cabeza, acrecentado por los últimos sucesos tras el fiasco del reencuentro con su madre.

Por último cabe recordar que este tipo de películas de esta etapa bergmaniana tienen fama de “lentas”, por los temas que trata, por su dimensión filosófica y psicoanalítica, por los grandes bloques de silencio, o por mantener planos fijos durante mucho tiempo además de resolver muchas escenas mediante el plano-secuencia. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que en el caso de esta toma sobre la protagonista, la música de piano genera un tiempo, un movimiento, que la imagen no tendría por sí sola. En segundo lugar, y teniendo en cuenta que aun añadiendo esa música de piano la escena suele ser considerada como lenta, cabe preguntarse qué se ha de entender por “lentitud” en el cine, y si es realmente lento el cine de

---

<sup>54</sup> Son este tipo de detalles lo que convierten a Ingmar Bergman en uno de los mejores realizadores de todos los tiempos. La intensidad que sabe dar a algunos momentos de sus películas no deja indiferente ni a propios ni a extraños, y así consigue una serie de fragmentos en su cine que son ya inmortales por mérito propio, entre ellos éste del que hablamos.

Bergman. Lo cierto es que evaluar el ritmo de una película únicamente en función de su montaje, movimiento de los elementos internos, mayor o menor número de frases, etc. puede resultar incompleto. No queremos decir con ello que esos elementos no sean importantes, de hecho la presente Tesis se vale de ellos en más de una ocasión para tratar el ritmo de determinadas escenas, sino que en algunas ocasiones el ritmo es algo *interior*, lo que nos mueve *por dentro*, lo que nos *con-mueve*. Así, el ritmo que ese preludio de Chopin da a la imagen no se debe únicamente a la música como tal sino a lo que ella, en conjunción con la imagen y el diálogo y con la esencia misma de la propia situación dramática, genera dentro de nosotros. De hecho, puede considerarse que es una de las escenas más agitadas de toda la filmografía bergmaniana.



## HORIZONTALIDAD/VERTICALIDAD

Bajo los términos de “horizontalidad” y “verticalidad” se esconde una original y de alguna forma imprescindible metodología analítica de la música cinematográfica; ambos términos introducidos por el teórico Conrado Xalabarder<sup>55</sup>. Se trata de evaluar la música de cine según sus relaciones de calidad (verticalidad) y utilidad (horizontalidad). Por verticalidad entendemos la clasificación de la música exclusivamente por sus cualidades estrictamente musicales, según sea una buena o una mala música. Aplicar únicamente este concepto a la hora de evaluar la música para cine es un grave y frecuentísimo error, pues se trata de música aplicada a la imagen<sup>56</sup>. Es aquí donde entra la horizontalidad, que remite a la función y los resultados que, como música aplicada que es, tiene sobre la película, según funcione o no funcione para la obra que ha sido escrita (o interpretada, según los casos). Numerosos son los ejemplos que encontramos a lo largo de las más de cuarenta películas del director, algunos de los cuales mostramos a continuación.

En *Sonata de Otoño*, madre e hija ejecutan el *Preludio núm. 2 en La Menor* de Chopin, de manera consecutiva, como hemos visto en el apartado anterior. En las dos ocasiones, la interpretación de la pieza se adecua a las protagonistas, a sus posibilidades de interpretación, y a las necesidades del guión. La interpretación de Eva, aun pudiendo considerarse muy válida para neófitos, es más bien torpe para habituales oyentes de Música Clásica. Posee una baja verticalidad, pero una alta horizontalidad, pues será de gran utilidad dramática comprender que su interpretación es peor que la que realizará su madre a continuación. Sin embargo, la interpretación de Charlotte será alta tanto vertical como horizontalmente, pues la calidad musical *sensu strictu* es magnífica pero también lo es su utilidad en la película porque sirve para caracterizar al personaje y comprender la dirección que toma el guión cinematográfico propiamente dicho.

En segundo lugar, vamos a dirigir nuestra atención a una película veintiocho años más antigua que la anterior. Hablamos de *Hacia la Felicidad*. Aquí, el joven violinista Stig da

---

<sup>55</sup> XALABARDER, Conrado. “Principios Informadores de la Música de Cine”; en OLARTE, Matilde (ed.). *La Música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 157-59. (2005).

<sup>56</sup> Muchos autores han insistido en la importancia de este hecho como premisa consustancial al estudio de la música de cine; por ejemplo Claudia Gorbman, quien ya en la introducción de su conocida obra *Unheard Melodies. Narrative Film Music* (London: British Film Institute, 1987, pp. 2-3. [1987]) deja bien claro que la significación de la música en las películas no ha de seguir códigos musicales puros, sino que habrá que atender también a los códigos culturales, cinematográficos, etc.

rienda suelta a sus ambiciones preparándose para la interpretación como solista del complicado *Concierto para Violín en Mi Menor* de Felix Mendelssohn. Todo irá muy bien durante el primer movimiento del concierto, demostrando su valía y dotes virtuosísticas. Así, este primer movimiento mantendrá una alta horizontalidad y verticalidad pues tanto es una música útil para la escena como lo es en términos de calidad estrictamente musical, y más tratándose de música de Mendelssohn. Ahora bien, en el segundo movimiento surgen los problemas, el violín no encuentra su tono y la música suena realmente mal, tirando por tierra el resto del concierto y sus futuras aspiraciones como músico solista tras la siempre cruel sinceridad de la Crítica musical, y de las palabras que le brindan en el periódico del día siguiente. Este segundo movimiento mantendrá por tanto una baja verticalidad debido a que es una pieza mal tocada, desafinada, al margen de que la partitura sea de Mendelssohn, pero sin embargo tiene una alta horizontalidad pues es de gran utilidad dramática: la historia necesita de ese error musical para el correcto fluir de los acontecimientos (mal humor del músico, despecho hacia su propia esposa, algún coqueteo con en el alcohol a modo de refugio, etc.).

La música de *Sonrisas de una Noche de Verano* se caracteriza (si exceptuamos ejemplos diegéticos como la música para piano de Frédéric Chopin, Robert Schumann y Franz Liszt), por una ligereza, que en unos casos busca exageradamente lo melodramático, en otras la fanfarria con un tono de hilaridad, o la ampulosidad sobrecargada y los golpes de efecto a través de la música. Por ejemplo lo que en un momento podía haber dado pie a la entrada de un *lied* de salón, aquí se convierte en ese “sucedáneo” poco apreciado frecuentemente desde los foros estetas de la Música Clásica que es la romanza de salón, como se aprecia en la música que acompaña los créditos iniciales. La música de la película, de esta manera, podría ser considerada desde un enfoque vertical como mediocre. Ahora bien, si nos preguntamos cómo funciona en una película como *Sonrisas de una Noche de Verano* comprobamos que se adhiere muy bien al estilo del *film*, que refleja dramáticamente y caracteriza las situaciones con más eficacia posiblemente que cualquier otra música, pues la película se desenvuelve en un estilo folletinesco y melodramático propio de la comedia romántica. Horizontalmente, es una muy buena música, por tanto.

Tras escapar de la ciudad en la que viven para pasar un agradable Verano juntos en el campo, alejados de sus problemas, la joven pareja de *Un Verano con Mónica* disfruta de su

nueva (y efímera) vida. En una de las escenas los vemos bailando en un soleado prado la música que emite su “tocadiscos”. Se trata de una versión de *El Danubio Azul* de Johann Strauss y mientras, Monika le enseña a bailar y va marcando el “un, dos, tres; un, dos, tres”. Al mismo tiempo, el amigo y anterior amante de Monika, haciendo uso de su vena barriobajera aparece por la zona inesperadamente y se dedica a hacer estrepitos en la barcahogar de la pareja sin que ellos se den cuenta. Saltamos de los dos bailando al otro en la barca varias veces y la música respeta la sensación de distanciamiento acústico, de realidad, hasta que Harry ve al intruso y va a por él con ánimo de venganza en una pelea con tintes un tanto cómicos, y la música desaparece sin que realmente hubiese llegado a su final, mediante una de esas licencias cinematográficas que iremos viendo en varias escenas de la filmografía que manejamos. Si evaluamos la música desde la verticalidad, la nota obtenida sería muy baja, pues la versión del célebre vals es realmente pobre, simple, de una ligereza rayante en lo vulgar y rozando una irritante comicidad. Sin embargo, volvemos a comprobar cómo funcionalmente es muy adecuada, y posee una alta horizontalidad: a pesar de lo aparentemente idílico de la situación, el Verano bucólico de la pareja no deja de translucir ciertas carencias materiales (poca ropa, comida, residencia...); poco después sabremos que Monika está embarazada y será la gota que colme el vaso y provoque el regreso de la pareja a la urbe; y por supuesto su romance, un romance que gira en torno a la figura de Monika, una mujer vulgar, carnal, instintiva, falsa y de una liviana sentimentalidad. Incluso la pelea de la secuencia carece de la masculina fiereza de otras peleas cinematográficas (hasta del propio Bergman). La música encuadra muy adecuadamente el conjunto, desde una perspectiva dramática<sup>57</sup>.

En ejemplos como éstos el espectador puede sentir una cierta sensación sorpresiva e inesperada, las cuales generarán una determinada emoción que podrá otorgar cierta significación a esa ejecución musical, usando terminología de L. Meyer. De hecho, para éste “tan pronto como se experimenta lo inesperado o lo sorprendente, el oyente intenta ajustarlo a su sistema general de opiniones relativas al estilo de la obra” y tender a un proceso de clarificación, pero si no tiene lugar ninguna clarificación, “la mente puede rechazar el

---

<sup>57</sup> Por cierto que esta película, en ejemplos como éste o como otros con música de acordeón, o de músicos callejeros, y con una participación sinfónica más bien comedida aunque presente, recuerda en ciertos aspectos a los postulados de Maurice Jaubert sobre la música de cine. En otras producciones como *Prisión y Barco a la India*, debido a la evitación de una sobresaturación musical se podría, más por este hecho que por otro motivo (y más tratándose de películas de la segunda mitad de los años cuarenta) entender también cierta influencia del compositor francés.

estímulo en su totalidad y dará comienzo la irritación”, o bien “el consecuente inesperado puede tenerse por una metedura de pata intencionada”. Que el oyente responda de una forma u otra “dependerá en parte del carácter de la pieza, de su humor o de su contenido designativo”<sup>58</sup>, a lo que nosotros añadiremos que al ser una música adherida a una película también dependerá de relaciones de dramaturgia y caracterización, o incluso estéticas.

La música de las primeras películas del director fue compuesta mayoritariamente por Erland von Koch. Aun presentando algunos rasgos de un estilo demasiado dulce y pomposo, de nuevo el estilo o escenas de las películas en las que se insertaba parece reafirmar que sea apropiado. Por otro lado algunas páginas del compositor son de un sinfonismo pletórico y depurado, brillante y serio, que si fuese evaluado según códigos estrictamente musicales pasarían por muy aceptables y satisfactorios, y además formaría parte de la tradición sinfónica cinematográfica en la que se circunscribe para un tipo de películas en las que no desentona en absoluto, y más si tenemos en cuenta que hablamos de películas de la segunda mitad de los años cuarenta. En esta segunda ocasión hablaríamos de alta verticalidad y horizontalidad. No obstante, si tomamos ambas posibilidades, ambas caras del estilo musical sinfónico de esos *films*, como un todo del que al menos horizontalmente trabaja satisfactoriamente, como hemos apuntado, dicha horizontalidad puede ponerse en entredicho si cuestionamos en estilo musical de una gran cantidad de *films* de esa época, caracterizados por el exceso, el paralelismo excesivo, la redundancia de lo que vemos, y demás, que ha llevado a muchos autores y compositores a plantearse opciones alternativas, algunas de las cuales serán citadas o cotejadas puntualmente a lo largo de nuestro trabajo. Más adelante nos encontraremos con un capítulo titulado “La Música Prescindible”, donde se tratarán en profundidad estos asuntos. Aquí sólo se pretende adelantar que desde una posición crítica a los usos cinematográficos de muchas producciones clásicas (en sentido genérico) de los años cuarenta, y aunque las influencias sobre el primer Bergman vengan por un lado de Estados Unidos pero también de la Francia del Realismo Poético de Marcel Carné, del Neorrealismo Italiano de un Roberto Rossellini, o de su compatriota Maurice Stiller, desde esa posición crítica decimos, algunas páginas musicales de películas como *Crisis*, *Música en la Oscuridad*, o *Ciudad Portuaria*, no se mantendrían horizontalmente de ninguna de las maneras.

---

<sup>58</sup> MEYER, L. *Op. cit.*, p. 49.

En el mismísimo comienzo de *Los Comulgantes* se nos ofrece una secuencia que oscila por momentos entre la alta y la baja horizontalidad, a medida precisamente que su verticalidad sea mayor o menor. Como sucedía con algunos de los ejemplos anteriores, nos movemos en el ámbito de la música diegética. La película nos transporta e introduce dentro del culto religioso protestante de un país como Suecia, donde fueron introducidas las doctrinas luteranas desde 1527, y dentro de las cuales se incluye lo musical. Así, y como se escribió unas páginas más atrás, esta película nos presenta un oficio en el que los feligreses participan activamente en el canto coral de los textos litúrgicos, concretamente en la serie de himnos que oíamos. La calidad estética no importa en estas situaciones, donde lo importante es precisamente esa participación activa, pero de esta especie de “democratización” deriva lógicamente que un análisis estilístico musical estricto calificaría de baja calidad la música coral de algunas comunidades protestantes a lo largo de los siglos, lo que poco importaría si se tiene en cuenta, repetimos, que la importancia artística está aquí supeditada a la práctica religiosa en sí. Otra cosa sería que por ejemplo la comunidad de cualquier localidad protestante cree un coro semiprofesional que como tal constituyese buena parte de los asistentes al oficio, donde entonces ambas esferas, la artística y la ritual se unirían, algo que desde siempre se ha venido sucediendo en países como Alemania o Suecia, sin que ello fuese impedimento para que el asistente al oficio, entrenado o no en esa importante tradición coral de estos países y por tanto con mejor o peor voz, pudiese participar con su canto. Realizadas estas aclaraciones previas, y volviendo a esa secuencia de *Los Comulgantes*, se trata de analizar cómo resuelve Bergman esta cuestión, en una película que pretende y efectivamente consigue una severa dosis de realismo. Después de las palabras iniciales del Pastor, entra la música de órgano con un coro reducido pero con suficiente pluralidad para poder considerarlo como tal, en el que sobresale la voz de un hombre (más tarde sabremos que el propio organista) y varias voces femeninas, entre las que se distingue alguna voz masculina más. Todo indica o hace suponer que son los pocos feligreses que han asistido al servicio los que conforman esa música coral acompañada de órgano. El problema estriba en que ni son suficientes para ello, ni se les ve mover los labios cuando son enfocados (por lo menos el matrimonio Persson y la maestra Märta, lo que reduciría aún más el conjunto coral), y la calidad parece demasiado considerable, aun dentro de la normalidad, para el contexto que se nos presenta. Al ir apareciendo más personajes, vemos a alguno que hace como que mueve los labios y luego tose y se olvida de seguir con el canto, eso de haber empezado a participar. Después pasamos al ayudante religioso del lugar y a una devota señora que sí están

participando de ese canto, y ya prácticamente hemos visto a todos los muy escasos asistentes al servicio. Después se acercan a comulgar, vuelven a su sitio y se retoma el trabajo coral con órgano, volviéndose a observar lo mismo. Continúa hablando el Pastor y una vez más se retoma la actividad músico-religiosa, pero con una salvedad; la agradable eufonía y de considerable calidad vocal de antes ya no está, y ahora oímos el órgano y la voz de quien lo toca, pero todo el resto de las voces que sí participaban antes ha desaparecido, y han sido sustituidas por la voz real de los asistentes, que sentimos sobre el órgano y la voz del organista cantando a medida que la cámara se detiene unos segundos sobre algunos de ellos: el matrimonio Persson, la maestra Märta, el ayudante Algot..., cantan con su a todas luces mala pero real voz, e inmediatamente que la toma los abandona, para pasar a otra imagen o a otro de ellos cantando de esta misma manera, su voz desaparece.

## EL JAZZ

Aun poco frecuente en el cine de nuestro director<sup>59</sup>, la música de *Jazz* ha sido incluida en varias secuencias de sus películas. No pudiendo rivalizar entre sus preferencias con la Música Clásica preexistente por un lado, y con la música creada por compositores de encargo siguiendo el típico estilo cinematográfico de reverberación decimonónica, por el otro, el *Jazz* fue relegado en su cine hacia una posición meramente circunstancial, caracterizadora (con una pequeña dosis peyorativa incluso), o dentro de contextos anodinos y superfluos. Sin embargo en otras ocasiones puede servir para encuadrar sociológicamente a los protagonistas de las películas o para aportar importantes elementos dramáticos.

*El Silencio* nos mostraba a Ester y Anna, dos hermanas enfrentadas en la latencia de su odio mutuo. La película nos dejaba ver claramente sus distintos temperamentos y niveles intelectuales, donde la música jugaba un importante papel caracterizador a ese respecto. Si a una le gustaba la Música Clásica (Bach en especial), a la otra le traía sin cuidado, y frente a un concierto del compositor alemán ella prefiere entrar a ver el espectáculo que se ofrece en una sala de variedades, espectáculo de poco gusto y calado intelectual, así como su música. Se trata de un espectáculo cómico de una *troupe* de enanos con música circense de piano y percusión. Concluye, y se escucha una especie de *Jazz* ambiental, de salón, pomposo-romántico, como elemento musical interlúdico entre espectáculos. Es aquí donde ve a una pareja haciendo el amor al amparo de las sombras y las butacas vacías. Ello excitará enormemente a la mujer, que saldrá a las calles en busca de un hombre. Mientras, escuchamos de nuevo música *Jazz* instrumental, en la línea del *Swing/Boogie-woogie*. No es la segunda sino la tercera vez que escuchamos música *Jazz*, pues cuando entró en el bar de la sala de variedades ya oíamos ese tipo de música, en aquella ocasión una especie de *Bop* ligero, cercano al *Cool*, con vibráfono<sup>60</sup>. Aunque tratándose de *Jazz* siempre se tratará de música de calidad, el director sueco tiene bien claro que no se trata de Bach, por más que la creciente aceptación del *Jazz* como música seria en los últimos veinte años anteriores a la película (que es de 1963) favoreciese su incursión en el cine europeo. Para Jose María García Laborda, la música de *Jazz* se asocia frecuentemente en el Cine con temas relacionados con el crimen, el

---

<sup>59</sup> De hecho, si acudimos a la principal guía de *Jazz* en el Cine (MEEKER, David. *Jazz in the Movies. A Guide to Jazz Musicians, 1917-1977*. London: Talisman Books, 1977. [1977]), comprobamos cómo de Ingmar Bergman no se hace alusión alguna.

<sup>60</sup> La información sobre las distintas piezas de *Jazz* que suenan se ofrece en la ficha filmica del *film* dentro del bloque de anexos II.

urbanismo o aspectos sórdidos de diversa índole<sup>61</sup>. Aquí la música *Jazz* se nos presenta como una música de circunstancia, contextual, afin al lugar en que se encuentra la co-protagonista, de acuerdo, pero usada de paso para caracterizarla<sup>62</sup>. Acabará seduciendo a un camarero y dirigiéndose a una iglesia para realizar el acto sexual y no ser vistos por nadie, aunque esto lo sabremos más tarde a partir de una discusión con su hermana.

Diez años antes había dirigido *Una Lección de Amor*, en un estilo muy diferente al anterior, el de la Comedia Romántica, pero ya se dejaba bien claro a qué tipo de situaciones y lugares iba a acabar acompañando con relativa frecuencia el *Jazz* en el cine de Bergman. Hacia el final, el matrimonio protagonista y Carl-Adam (el amante de la mujer, más o menos), deciden ir a tomar la última copa tras un largo día juntos. Ella, con picardía y una pizca de ironía femenina, desea que le prometan llevarla a un sitio sucio, ver algo excitante, un poco inmoral y pecaminoso: el local al que se dirigen está atestado de gente, alcohol y humo, y mujeres “desatadas”; la música, cómo no, será de *Jazz* en el sentido amplio del término, concretamente un *Boowie-woogie* al que seguirá otra más (se trata de *Nyhamns Boogie* y *Meaning Blues*, de Fritz Fust, Mats Olsson y Gunnar Olsson).

Otro ejemplo de caracterización dramática a través del *Jazz* se observa en una de las pocas participaciones musicales de *Pasión*. En la visita de Eva a Andreas ésta coloca un vinilo que encuentra en la colección de él y que al parecer le gusta mucho. Como dice, se titula *Always Romantic* -una obra de Allan Gray- y según comienza a sonar oímos un *Jazz* de estilo muy clásico (en torno a los años veinte podríamos pensar), elegante y comedido, e incluso cinematográfico si atendemos a su participación frecuentísima en el Cine Clásico de los años treinta y cuarenta. Fuman, beben *whisky*, la luz se torna rosada, hablan del amor, entran en contacto físico..., y todo ello al son de la música, hasta que a ella le entra sueño y se tumba en el sofá, momento en que él aprovecha para quitar el disco. La situación por tanto, junto a sus elementos, su cromatismo visual y la música presente parecen ser reflejo de la ligereza mental

<sup>61</sup> Véase GARCÍA LABORDA, José María. “Fuentes Cinematográficas para el Estudio de la Música de *Jazz*”. En OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), pp. 124-26.

<sup>62</sup> El conflicto entre el *Jazz* y la Música Clásica no era nada nuevo en el Cine. Ciertamente es que esta película no nos muestra un conflicto explícito de estos estilos musicales, es algo dado a la interpretación sobre el uso de la música en su cine, y como muchas veces en Bergman una tenue ambigüedad caracteriza sus posibles contenidos simbólicos. De todas formas queremos hacer notar que ya a finales de los años veinte y durante los treinta el conflicto entre estas dos músicas y todos los elementos de connotación que les son propios era un tema recurrente en el Cine (e incluso en *Silly Symphonies* que nos muestran una “guerra” de músicas). Podemos decir, con Chion, que “un motivo de decepción, aún candente, en la Historia de la Música y el Cine, para algunos historiadores del género, sería el hecho de haber fallado a la cita del matrimonio entre Música Culta y Música Popular”. CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 114.



y emocional de la mujer, de la cual da muestra en alguna ocasión. Por otra parte, antes de colocar ese disco Eva, Andreas comenta “sí, pon ese, es uno de mis discos más antiguos”, dejando claro que pertenece a su pasado, a una época en que esta música debió de gustarle (en su presente es muy probable que la música no le interese demasiado), pues el disco es suyo, y recordemos que el personaje se encuentra envuelto en una crisis personal, maltratado por sus demonios interiores que no consigue dominar y por un pasado que le persigue y que debió de ser bien distinto a su solitario y atormentado presente.

De manera similar, en *Un Verano con Mónica*, Harry sale de la ciudad unos días por cuestiones de trabajo, y su joven esposa Monika decide “divertirse”. Aburrída de su bebé, de sus escasos recursos económicos y bajo las redes del sistema social y económico en que las clases bajas de las grandes urbes se hallan, su válvula de escape será el coqueteo y sexo con otros hombres, lo que acarreará la ruptura de su relación con Harry. En una de las escenas la vemos en un café con un acompañante masculino que mete una moneda en un *juke-box*, y comienza a sonar un *Jazz* estilo *New Orleans/Dixieland* cercano ya al primer *Swing*<sup>63</sup>. Ella fuma y coquetea con él, y en uno de los planos más conocidos de la trayectoria del director -fue la primera vez en la Historia del Cine que se establecía un descarado contacto directo con el espectador en estas maneras- dirige su mirada hacia la cámara, hacia el espectador, y parece decirnos con su mirada “sí, soy así de mezquina, qué pasa”, y a la vez interrogarnos a nosotros, para decirnos que no somos mejor que ella. Y todo esto sin que deje de sonar la música, mientras que la cámara acaba encuadrando a Monika en un primerísimo plano y por debajo del *Jazz* se escucha la misma música grave y pendular de percusión con piano de sonoridad lejana -las cuerdas ultragraves golpeadas directamente con baquetas- que se oía cuando regresaron del rincón bucólico veraniego al que habían huido para olvidar la ciudad y sus problemas, una ciudad a la que tuvieron que acabar volviendo por tener que asimilar la realidad de sus vidas una vez más, y a cuyo regreso, mientras iban adentrándose en la bahía, esa música venía a indicar cierta amenaza latente, cierto riesgo y temor en la atmósfera. La música diegética de *Jazz* se mezcla con esta incidental (no-diegética), que viene a relacionar dramáticamente su amenazador regreso con la certeza de esa amenaza en el engaño sentimental de Monika a Harry. Los dos planos musicales pasarán a las siguientes escenas,

---

<sup>63</sup> Bergman habla en sus memorias de *Swing* cuando comenta esta escena, pero creemos que no es la etiqueta correcta aunque se acerquen bastante ambos estilos de *Jazz*. (Véase BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001, p. 253. [1990]). De hecho la pieza, en un “guiño” a años pretéritos, se titula *Ragtime*, de Reinhold Svensson.

donde vemos las calles de la ciudad, sus luces, los coches, los neones... De aquí se pasa, ya sin música, a la vista de un tren a través de un puente y del cielo gris. El *Jazz* ya no está, pero ha dejado un “poso” estético: el de la ciudad y su vida. De hecho, vemos a Harry y sus compañeros de trabajo de regreso en un compartimento de tren charlando, y el capataz dirá un “nuestra ciudad es preciosa, siempre es un placer verla”, mientras la mira con apetitosa ilusión, lo que recuerda las maneras de aquel “*New York, New York, is a wonderful town*”, y a una de esas muchas facetas del Cine Clásico del que estos momentos parecen un guiño, gracias también a esa “sombra acústica” del *Jazz* anterior.

De todas formas se trata de una película que más de un crítico ha entendido como un adelanto a la *Nouvelle Vague* francesa, basándose en detalles como la filmación en exteriores en el extenso capítulo central, la reducción del maquillaje, la severa reducción de la iluminación, o su sincero naturalismo. A este respecto, el *Jazz* no desentona en absoluto, si tenemos en cuenta que más allá (o junto a, si se prefiere) de la impronta americana que imprime en ocasiones a los *films*, esta música acompañó a los largometrajes de esta escuela de Cine frecuentemente.

Cierta sensación de bohemia urbana es señalada en una escena de *La Sed*, alrededor de las bailarinas y su profesora. Encontrándose en los camerinos Ruth y su amiga Valborg, leen una nota que algún admirador les ha dejado y donde son cortejadas, lo cual les hace gracia además de gustarlas..., hasta que aparece por allí la severa profesora de baile, que fuma, bebe alcohol y lleva una curiosa boina afrancesada, transmitiendo una vez más en sus frases su pesimismo a las jóvenes, al tratar el tema de las relaciones humanas y su forma de ver la vida. A la vez estamos oyendo música *Jazz* de fondo que proviene del escenario, que se supone cercano, y que aun siendo añadido buscando cierta casualidad de circunstancia (algo muy típico en Bergman, también lo apreciamos hacia el final de *Crisis*, antes del suicidio de Jack), ciertamente está acompañando la situación y las palabras de la madura mujer, constituyendo la música de la escena, una escena que pretende marcar en cierta medida aspectos decadentes.

*Sueños* presenta los avatares amorosos de dos mujeres, Doris y Susanne, modelo y directora de un salón de fotografía respectivamente. En mitad de una de las sesiones fotográficas alguien coloca un disco de música. Se trata de una especie de *Jazz* de estilo muy clásico, romántico, con un halo “glamouroso-cinéfilo”, muy acorde a la situación que se nos presenta, una sesión fotográfica cargada precisamente de eso, de *glamour* y cierta elegancia y

superficialidad, a lo que se suman los vestidos y peinados de época, además de la pose y mirada de Susanne, cigarro con boquilla en mano incluido. Pero no sólo por ello, pues esta secuencia basa su eficacia en los sonidos y gestos más que en el diálogo<sup>64</sup>, realmente escueto, dejando a cargo de la música la transmisión de contenidos, y por tanto definiendo en el fondo el sentido de esa ligera mimesis gestual.

Poco después Doris y Susanne se dirigen a Göteborg, y una vez allí cada una se dedica a sus cosas. Doris, joven y coqueta como es, se va a ver los escaparates de las lujosas tiendas de la ciudad. Vuelve a sonar un *Jazz* como el del estilo anterior, que no sólo ayuda a definir la escena sino también a la protagonista, a su frescor juvenil y coqueteo.

Al final de la película regresan a la ciudad y la rutina de las sesiones fotográficas. Oímos la misma música del comienzo de la película, y la misma situación.

Alejada del estilo cinematográfico anterior, *Ciudad Portuaria* es la historia de Gösta y Berit, dos jóvenes enamorados que tendrán que compaginar su mutuo amor con la dura realidad de la ciudad industrial en la que viven y trabajan, además de asimilar el secreto pasado de la joven. Antes de conocerse, Gösta se alquila una habitación en una pensión mediocre y empieza a trabajar malamente en el puerto, mostrándose cansado y descontento con lo que parece brindarle el futuro. Pero siempre quedan fórmulas evasivas, como lo es el Sábado noche. Los jóvenes (y no tan jóvenes) de la zona salen a divertirse y tomar unas copas en una sala donde se toca música *Swing*: se oye *Swing Time at Wauxhall* de Sven Sjöholm, músico sueco. El lugar, el contexto y la música nos remiten por varias razones a los Estados Unidos de los años treinta. Aquellos años en aquel país, fueron muy duros debido a la famosa Depresión. En un país abatido económica y moralmente, la sociedad necesitaba más que nunca la música de baile. Se ahorra lo que se podía para el Sábado noche, donde la música y el baile hacía las veces de antídoto, de forma de escapismo físico y psíquico frente a las adversidades del día a día. Así, el *Swing* de los años treinta, el definido por nombres como Artie Shaw y Benny Goodman, acabó desatando fuerzas profundas del Ser Humano dormidas en la latencia. Se desató una excitación reprimida, de alguna manera consustancial al Hombre contemporáneo. Ciertamente es que para esta película, a pesar de la fuerza y ritmo de la pieza, el baile es más bien moderado, y en la sala sólo una pareja parece ser auténticos “swingoístas”, bailando desenfrenadamente, a lo americano (de hecho se comenta que tal vez sean extranjeros en el lugar, lo cual no es cierto, ya que ella no es sino nuestra co-protagonista).

---

<sup>64</sup> COWIE, P. *Op. cit.* (I), p. 156.

Aun así, creemos que en esta secuencia se refleja muy bien todo lo que acabamos de decir y es muy significativo, por cierto, que el líder de la banda de música de la película que analizamos vaya vestido exactamente igual que Goodman en sus mejores galas. En cuanto al contexto socio-económico, en principio podría parecer que el Estados Unidos de los años treinta no tiene necesariamente mucho que ver con la Suecia de finales de los años cuarenta, pero el caso de esta película es diferente. *Ciudad Portuaria* es un *film* que podría perfectamente encuadrarse dentro del cine neorrealista. Encontramos muchos de los tópicos del género: una ciudad gris, portuaria, industrial, y personajes con problemas materiales y legales de diversa índole. Y el cine neorrealista será un cine donde la incursión del *Jazz* “expresará el lado *existencialista* del vacío humano de la emergente sociedad de consumo”<sup>65</sup>, además de muchos otros tópicos urbano-decadentes, restándole a esta expresión toda esa estilización poética tan en boga en las últimas décadas del siglo XIX, y atendiendo ahora más a la realidad europea de los años cuarenta<sup>66</sup>.

Sin dejar la sala de baile, después del tema rítmico y enérgico llega una pieza lenta, *Det Ligger en Båt i Hamnen*, del mismo compositor. Y es que el *Swing* también tenía un lado sentimental, *pop*, de canciones de amor tranquilas y ambientales para bailar pegados, con músicos como Tommy Dorsey. No en vano, será aquí y así donde nuestros protagonistas se conozcan y emprendan su complicada aventura hacia las relaciones de pareja.

Antes de terminar el baile deciden irse juntos a casa de la chica. Ella pone música en la radio para ambientar la situación. Suena el mismo tipo de *Jazz* de la sala de baile, cuando se han conocido y bailado cogidos. Se acaban besando, y un corte elíptico nos hace suponer el resto. En la siguiente escena vemos imágenes del puerto, amaneciendo, con la ciudad desparezándose, mientras suena una música que sigue el mismo estilo que la anterior, sólo separadas por un segundo. Este tipo de *Jazz* meloso ha servido tanto para acompañar una escena de amor como para una escena en la que se describe el amanecer gris en un puerto arrabalero, con cierta dosis de nostalgia urbano-decadente (una vez más), algo por otra parte muy asociado a esta música americana, y términos que venimos manejando. Además, en un momento la música usa el tema sinfónico de los créditos iniciales, pero en clave jazzera, mientras se ve a los trabajadores incorporándose al trabajo.

---

<sup>65</sup> COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>66</sup> Sobre la presencia de músicas como el *Folk* o el *Jazz* en el cine neorrealista véase DYER, Richard. “Music, People and Reality: the Case of Italian Neo-realism”; en MERA, Miguel; BURNAND, David (eds.). *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 28-40. (2006).

Debido al incorrecto y turbulento pasado de la chica, él decidirá romper la relación. Para llevar mejor sus penas se emborracha salvajemente; lo vemos sentado en una mesa del salón de un apartamento con una botella y un vaso. Acompaña la escena una música para piano a medio camino entre el *Jazz* y el *Blues*, pero suena intermitentemente; sin motivo aparente se interrumpe para reanudarse cuando levanta el vaso para seguir bebiendo. Sucede así en varias ocasiones. Todo indica que la música es incidental, acompañando a un hombre destrozado emborrachándose en compañía de una prostituta, y cuya música encaja perfectamente en la situación, si tenemos en cuenta lo que en ocasiones suele connotar este estilo musical.

La fórmula evasiva que ofrece esta música y determinados contextos, de los que acabamos de hablar en la anterior obra, también son mostrados en otra, varias décadas posterior. *El Huevo de la Serpiente* nos sumerge en la Alemania de la República de Weimar, en ese característico ambiente de postguerra. La película comienza con un fuerte golpe musical de apenas un segundo a medio camino entre el efecto percusivo y el piano en tesitura ultragrave, aunque es difícil de definir con exactitud. Su efecto tiene cierto impacto inicial, es cortante, y anticipa a la multitud que enseguida vemos en blanco y negro, mediante un *ralenti*, y dirigiéndose hacia la cámara, con aspecto de cansancio y derrota. Silencio absoluto. Son los hijos, la sociedad, de la Alemania de 1923. Esta escena se entrecruza varias veces con el desarrollo de los títulos de crédito, en los cuales Bergman da muestras de originalidad, como ya venía haciendo con los créditos en algunas de sus películas de los años sesenta y setenta, y en este caso mediante un formato que es una extraña mezcla entre el típico estilo de desarrollo de los títulos de crédito normales de un comienzo de película (*main titles*) y el típico desarrollo de los *end credits* clásicos. Cuando vemos créditos suena *Jazz* rápido, alegre y despreocupado, de cierta comicidad, entre el *Swing* y el *Charleston*. El contraste con la imagen de la multitud en silencio es radical, y se potencia por su alternancia. Se está mostrando desde el comienzo uno de los temas recurrentes del *film*, esto es, la polaridad entre realidad/evasión, entre la dureza de la vida en la Alemania de esos años y la huida de la misma a través de los paraísos artificiales del baile, el alcohol, el sexo, la falsa y hasta cierto punto cínica despreocupación..., en unos años en los que, como se comienza diciendo en el *film*, “el escenario es Berlín, la noche del Sábado 3 de Noviembre de 1923. Una cajetilla de tabaco cuesta cuatro millones de marcos y casi todo el mundo ha perdido la fe en el futuro y en el presente”. La música de *Jazz* tendrá un importante papel dentro del *film* para desarrollar

este hecho; música compuesta por Rolf Wilhelm (**anex. IV**), el mismo compositor de la música en *De la Vida de las Marionetas*, su otra película “alemana” en la misma época<sup>67</sup>. Y a su vez, aun no siendo *Jazz* propiamente dicho, el *film* se sirve de otra música para cumplir la misma función de la que hablamos, siendo además totalmente consustancial a este ambiente, y tratándose de un estilo muy emparentado con el *Jazz* en el período de entre guerras. Nos referimos a la música de cabaret alemán, donde de hecho la pequeña orquesta *Jazz* era un elemento más de entre los artistas que formaban parte del cabaret de la época. La música de cabaret alemán, con la característica “canción-cabaret”, continuamente presente en la película por ser un lugar frecuentado por sus personajes, servirá para ver cómo el espectáculo que ofrece, y su acompañamiento musical, sirven de válvula de escape al nihilismo imperante. Comentemos algunas secuencias.

Cuando Abel se dirige al cabaret donde trabaja Manuela, la ex-mujer de su hermano, la vemos sobre el escenario haciendo su número, con un atuendo muy “sexí”, cantando con picardía una canción con temática sexual y juguetona, y acompañada por una pequeña orquesta. El estilo es el típico de la música de cabaret, con el correspondiente toque *jazzy* de los años veinte, ese estilo que dentro del mundo de la Música Clásica ha sido muy conocido y valorado gracias a nombres como Kurt Weill y su *La Ópera de los Tres Peniques*. Según termina salen otras chicas a hacer su número con un uniforme muy erótico por indumentaria, acompañadas por *Jazz* estilo años veinte, que recuerda una vez más tendencias como el *Dixiland* cruzado con elementos del *Charleston*; mientras, Abel se dirige tras bastidores a buscar a Manuela, y se aprecia muy bien el ambiente decadente del lugar, con sus travestis, prostitutas, enanos, una mujer negra (que para la Alemania pre-nazi era una provocación), humo, alcohol, etc. Se despiden, y desde un lateral Abel y un desconocido (por el momento) que le habla ven unos segundos del número de cabaret que se representa, con el típico cantante-dialogante de este estilo, que también se aprecia en la obra de Weill. Bastante más adelante volvemos a ver otro espectáculo de cabaret, con música de banjo, piano y violín principalmente, acompañando de forma muy superflua, prácticamente sin desarrollar ningún tema o estructura formal. El espectáculo es realmente grotesco, de cierta sordidez sexual, con travestismo manifiesto y comprometidas posturas más que eróticas; y sin embargo el público son ciudadanos normales y corrientes, hombres y mujeres, burgueses incluso, muy lejos de un

---

<sup>67</sup> Bergman se autoexilió a Alemania tras una falsa acusación de evasión fiscal en su Suecia natal. Allí desarrolló una importante labor teatral en la *Residenztheater* de Munich, y realizó algunas películas como ésta de la que hablamos, que además cuenta con la singularidad de ser producida por el conocidísimo Dino de Laurentiis, con quien ya había tenido contactos en cuestiones de distribución de algún *film* pretérito, y de incluir a una de las caras conocidas del momento en el *mainstream* americano como lo fue David Carradine.

perfil psico-social tendente a la perversión del tipo que sea. Se trata de una diversión, de un espectáculo más, no muy distintos en algunas cosas del ofrecido en las salas de variedades o en la denominada “revista”. A continuación aparece otro artista, un hombre afeminado y muy maquillado, con chaqueta, bombín y pajarita, todo de llamativo material rojo, poco menos que unas lentejuelas. La música y la forma de cantar vuelve a recordarnos ese estilo cabaretero del que hablamos. Entre el público vemos a algunas mujeres vestidas a la “moda *Charleston*” años veinte, con la característica cinta sobre la frente pluma incluida y las faldas más bien cortas para la época, como igualmente se verá en otro momento de la narración, donde tras discutir con Manuela Abel sale de casa de mal humor en busca de alcohol, y se mete en un local, en una sala de fiestas abarrotada, donde vemos a una multitud bailando la música que interpretan unos músicos disfrazados de hombres negros, es decir, con la cara pintada. Batería, banjo, saxo bajo, trombón y trompeta interpretan el típico *Jazz* de aquellos años, a medio camino del propio *Charleston*. Bailan despreocupados, de forma un tanto histriónica incluso. Una vez más lo podemos interpretar como válvula de escape: la música, el baile, el alcohol y la frivolidad que se observa como fórmula de evasión ante una durísima realidad, esa realidad que acabamos de ver en la escena inmediatamente anterior en la que unos ciudadanos en plena y fría calle cortan carne a un caballo muerto, para comérselo. Hace un momento hemos citado la obra de Weill sobre el texto de Bertolt Brecht, estrenada en esta misma época (cinco años después, para ser exactos). Weill sustituyó abiertamente las arias por “canciones” y la orquesta usual de ópera por una pseudo-orquesta de *Jazz*, y escribió una música trivial y anodina que en poco tiempo todo el mundo tarareaba. Esta composición conecta directamente con el espíritu de esta película y de la música contenida. Aaron Copland lo define muy bien cuando anota que “es una cáustica expresión en música del espíritu alemán de los años veinte, la Alemania desesperadamente desintegrada y degenerada de la postguerra [...]. No nos engañemos con la trivialidad de Weill. Es una trivialidad intencionada y significativa para el que, como si dijéramos, sabe leer entre líneas y percibir la honda tragedia oculta en su carácter aparentemente despreocupado”<sup>68</sup>.

Una vez ha conseguido la botella de *whisky* que ha ido a buscar le vemos en la calle en estado de embriaguez, y al rato una prostituta le invita a entrar al burdel en que trabaja, donde también se oye *Jazz*, que proviene de la habitación a la que van, en la que está otra prostituta y su compañía. La sórdida secuencia que se desarrolla a continuación, y en la que Abel desea

---

<sup>68</sup> COPLAND, Aaron. *Cómo Escuchar la Música*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 179-80. (1939).

contemplar la humillación *del otro*, no de sí mismo, sigue acompañada por esa música, que de conexión *Charleston* ya no tiene nada.

Por último, una película de estas características no podía dejar fuera de escena la cuestión política, tratándose de una época especialmente convulsa en la historia de Alemania. El incipiente movimiento nacional-socialista es parte del telón de fondo sobre el que se desarrolla esta obra, en los meses pretéritos al fallido *putsch* o intentona golpista de Adolf Hitler, y en una época en la que se estaba preparando el cimiento de lo que acabaría siendo la Alemania de los años treinta, esa que acabará llevando al planeta a una guerra mundial (de ahí la metáfora del huevo de la serpiente, que deja ver a la luz el reptil que se está gestando dentro). Dicho movimiento no es ajeno a las manifestaciones culturales de la época, como vamos a ver. En otra de las escenas de cabaret que se ofrecen, Abel y el dueño del local hablan de cómo anda el negocio en los duros tiempos que corren, beben coñac... De repente se oye un insistente silbato y entra un grupo de juventudes nacional-socialistas paramilitares destrozándolo todo. Después de hacer su discurso de explícita censura, le dan una paliza al dueño y acaban quemando el local. Hemos de tener en cuenta, como de hecho ya recoge en algún momento el manifiesto *Mein Kampf* de Hitler, que bajo el concepto de “arte degenerado” los nazis incluían muchas cosas, como por ejemplo el arte de vanguardia de la época, y que el tipo de espectáculos del que venimos hablando tampoco eran aprobados por esa tendencia “política”, además, lógicamente, de todo ese contenido sexual que muestran, y por no hablar del travestismo, homosexualidad y demás. La música de los mismos tampoco era aprobada, y el *Jazz* llegó incluso a ser una música prohibida en la inmediata Alemania nazi de los años treinta<sup>69</sup>.

El *Jazz* también es empleado en alguna que otra escena cuando se desea transmitir cierta sensación de comicidad y ligereza, como es el caso de la siguiente en *Juegos de Verano*. La pareja protagonista se encuentra apaciblemente en su casita de Verano, tras una reconciliación y evitando la presencia de los miembros de sus respectivas familias. Deciden colocar un vinilo con música *Jazz*, y en un alarde de surrealismo se empiezan a suceder una serie de viñetas sobre la tapa del disco, que pintan los jóvenes, pero que enseguida toman vida propia y relatan cómicamente la historia de amor de los dos, su triunfo sobre las adversidades

---

<sup>69</sup> Además, y a nivel estrictamente autobiográfico, el mismo Bergman fue testigo en su juventud de la censura nazi por el viaje que hizo a Alemania a los 16 años como *austauschkind*, es decir, en un intercambio, lo cual colocó al adolescente Ingmar en medio de este clima de censura donde alguna vez se dedicó con sus amigos del lugar a escuchar en un gramófono portátil y a escondidas “música prohibida” (Louis Armstrong, Fats Waller, Duke Ellington...).



y triste final premonitorio. No articularán palabra, lo cual favorece la sensación de guiño a la vertiente cómica del Cine Mudo. La música, que además va en la línea del estilo *Dixieland*, es utilizada aquí no por sus originales cualidades técnicas o tímbricas (que las tiene y en alto grado, aunque frecuentemente se pase por encima de ello) sino por una impresión de comicidad en el espectador.

El caso de *Prisión* es especial, por ser el primer gran punto de inflexión estilística del director, como iremos viendo con el paso de los capítulos. Su música se vio considerablemente reducida si lo comparamos con producciones inmediatamente pretéritas. De todas formas, se le deja espacio en varias secuencias, en las que además se tratará de música *Jazz*. Tomas y Birgitta-Carolina huyen de su vida y tienen una pequeña aventura. Se refugiarán en la buhardilla de una pensión, y compartirán diversas sensaciones, como las cavilaciones de la chica sobre lo que ha “perdido” (ese bebé del que su novio se ha deshecho criminalmente), y en un giro repentino y dramáticamente forzado ella se vuelve sonriente hacia Tomas y lo besa en los labios<sup>70</sup>. Este momento de ruptura viene acompañado por la introducción de dicha música que concede a la situación filmica una clara influencia del Cine Negro de los cuarenta, del Cine Clásico, de ese *glamour* del cine americano o francés de la época del que se hablará en lo sucesivo en más de una ocasión, y que desentona con el estilo general que venía desarrollando el *film*. El contraste tal vez sea mayor aún si tenemos en cuenta que no ha sonado ninguna música todavía. Estas sensaciones se acrecientan si se analizan los iconos visuales, clichés podríamos decir, del conjunto de la secuencia durante los siguientes segundos: la chica rubia y bonita, el humo, una repetición en otra toma (primerísimo plano y de perfil) y más ralentizada del beso, unos zapatos de tacón que se ven en el suelo... La música *Jazz* en cuestión se acerca al estilo clásico del Duke Ellington más elegante y aterciopelado, y es una composición original de E. V. Koch, compositor de la música en las primeras películas de Bergman.

Cuando más tarde Birgitta huya y vuelva con los de su ralea, Tomas irá a buscarla, pero ella le dejará bien claro que no quiere volver con él. Regresa la música *Jazz*, y la escena se unirá con la siguiente manteniéndose la misma música como nexo conjuntivo. Ahora vemos a Tomas vestido de negro, solo, en un día gris paseando por un puerto de aspecto

---

<sup>70</sup> Realmente parece innecesario, roza lo torpe. Si además le sumamos a esto el extraño corte en el celuloide que une dos imágenes distintas tal vez se podría especular sobre una posible pérdida de algunos segundos con los años (la película, siendo de 1949, tiene muchas décadas de antigüedad) y la cinta se haya acabado empalmado así en una sesión de montaje para proceder a su distribución muchos años después; o un simple error del montaje de continuidad o *raccord*.

arrabalero, pensativo y triste. De nuevo vemos cómo la música *Jazz* es utilizada por el director para acompañar unas imágenes con una determinada temática. Lo cierto es que la película no ha dado muestra ni del clásico sinfonismo cinematográfico, ni de Música Clásica preexistente -si exceptuamos la presencia de Bach en la melodía de un juego de campanas de la calle-, ni de ningún elemento musical característico del director. Solo *Jazz*. Curiosamente es un *film* con una textura temática de nuevo decadente (una prostituta de 17 años, infanticidio, el alcohol como compañía, un toque neorrealista, ciudad gris, intelectual frustrado...). La escena de Tomas paseando solo se cerrará simultáneamente a la disminución y cese del volumen musical.

Como ya dijimos al comienzo, la música *Jazz* no ha sido algo especialmente frecuente en la trayectoria artística de nuestro director. Sin embargo, sí que encontramos varios ejemplos en su primera época, con películas como algunas de las últimas que hemos tratado. Ello se debe a la lógica del momento histórico cinematográfico de los años en los que nos encontramos, y de los cuales no se libra ni el que con los años sería uno de los directores europeos más transgresores, pues como nos recuerda de nuevo García Laborda “el *Jazz* se usó mucho durante los años treinta y cuarenta para prestar fondo incidental a las películas de una determinada temática, o para dar ambiente a las escenas de clubs y de baile como música realista interpretada dentro de una secuencia determinada”<sup>71</sup>. A este respecto también se podría hablar de un aspecto sociológico que ya hemos insinuado sobre estas líneas, pues esta música o alguno de sus géneros afines, sucedáneos de mayor o menor calado según el transcurrir de las modas pasajeras, caracterizó en la vida real y en su recepción especular en el Cine a un importante sector de las sociedades occidentales de la época, que no es otro que la juventud. En la ópera prima de Bergman, *Crisis*, se celebra un baile en la pequeña localidad donde se desarrolla buena parte del comienzo de la acción. Encontrándose casi todo el mundo inmerso en llevar el compás de los vales que se tocan, llega un momento en que el alcalde propone hacer un parón para descansar, ofreciendo a los invitados que se dirijan a la sala contigua para que, sentados, se deleiten escuchando música para piano y soprano, que como comprobaremos poco después más que de un *lied* podríamos hablar de romanza de salón o un subgénero similar, también a ritmo de vals y con una enfática ampulosidad y rimbombancia remilgada exageradas por el propio director. Huelga decir que los sectores de más edad parecen disfrutar con la actuación, pero el sector juvenil no parece muy por la labor de

<sup>71</sup> GARCÍA LABORDA, Jose María. “Fuentes Cinematográficas para el Estudio de la Música de *Jazz*”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 121.

aguantar todo un concierto de esas características. Estando así las cosas, será Jack, el joven y turbulento “urbanita” recién llegado, el que tome las riendas de la situación: le hace una señal a un grupo de aburridos jóvenes para que vayan saliendo cautelosamente y vuelvan a la sala donde unos instantes antes se bailaba y que ahora está desierta, pero con un piano. Los jóvenes organizan su propia fiesta y su idea de diversión: una de las chicas se sienta al piano, Jack encuentra una caja de percusión con escobilla, y vemos también a uno de los músicos de la banda que se encargaba con anterioridad de tocar los valeses, joven también, que toca el bombardino. Se atreven con un rápido y animado *Boogie-woogie* que se mezclará con la música de la soprano, a la que acaba tapando y desplazando. Además se sueltan a bailar, y conviene recordar también que el alcohol fluyó generosamente entre algunos de ellos..., en suma, que se muestra un muy buen ejemplo de eso que los sociólogos y antropólogos llaman “abismo generacional” entre la juventud y sus padres, y todo ello vía musical<sup>72</sup>. Por supuesto, la música acaba siendo más que percibida por sus mayores, que se molestan por ese ruido, hasta que el alcalde se dirige para exigir silencio y explicaciones ante una música merecedora de su desaprobación, pues al fin y al cabo, como muy bien deja claro la película, este género musical se asoció a la adolescencia, a la juventud, a la rebeldía y ello, cómo no, desató las más airadas críticas. Junto a toda esta secuencia podríamos volver a traer a colación la película *Sueños*, de la que hemos hablado sobre estas líneas, la secuencia en la que Doris y el cónsul que ha conocido en la calle frente a un lujoso escaparate beben champán y charlan animadamente. Ella decide colocar un disco, y suena un *Boowie-woogie*, que todavía entra dentro de la categoría más genérica de lo que se entendía por *Jazz* en los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. Sobre la base de éste y otros estilos de la época se desarrolló el *Rhythm and Blues*, al cual también nos recuerda aquí<sup>73</sup>. Se trata de *Charlie Boowie*, composición de Charles Norman, y como sucedía con el ejemplo de *Crisis*, esta música representa sociológicamente a la protagonista además de incidir en el abismo generacional entre ella y el galán que la pretende, que no sabe muy bien qué hacer mientras ella baila coqueta. Se añade a esto que antes de colocar ese disco se encontró con otro que inmediatamente rechazó, en el que leyó el nombre de la pieza (“zarabanda”) y el nombre del

<sup>72</sup> Concepto el de “joven” típico de las sociedades occidentales a lo *welfare state* post Segunda Guerra Mundial, y que con anterioridad parecía no existir: se pasaba de “niño” a “hombre”. La película, por su fecha de producción (1945, y estreno comienzos 1946) se encontraría justo en el comienzo de la irrupción de este sector social.

<sup>73</sup> El *Rhythm and Blues* fue un subgénero derivado del *Jazz* surgido en USA alrededor de 1950 de manos de nombres como Louis Jordan. Éstos, tomaron los aspectos más simples y agradables del *Swing*, retomando además parte de la esencia del *Blues*, demasiado diluido en el *Swing*. Utilizó una pequeña formación (cuatro o cinco instrumentos). En cuanto al *Bebop*, los *bebopers* -dijo Jordan-, con su excesiva sofisticación, tocan para ellos; yo quiero tocar para la gente.

compositor (“Bach”) -significativamente leída con dificultad la primera y mal pronunciado el segundo-<sup>74</sup>. Siguiendo a Umberto Eco, en su famosa obra *Apocalípticos e Integrados*<sup>75</sup> nos habla de la funcionalidad de esas músicas en unos términos útiles para esta escena: función de diversión y de catarsis; de idealización (como manera de obviar los sentimientos y los problemas, y por tanto como forma de evasión); de refuerzo (como intensificación de los problemas o de las emociones de la vida cotidiana, hasta hacerlos evidentes y convertir en importante su co-participación)<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> Queremos hacer notar que se ha de atender a la pronunciación en sueco del personaje, porque tanto en la versión doblada al castellano como en la subtitulada, bien por error o bien por licencia (que a nuestros ojos también supondría un error) se omite esto, y se escucha y lee “las mejores sambas, vaya” o “vaya una samba” respectivamente.

<sup>75</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen, 1990. (1960).

<sup>76</sup> Incluso se podría tener en consideración a Simon Frith, uno de los nombres más reseñables en el estudio de las músicas populares (donde sin duda se incluiría el *Jazz*, sobre todo en esta época), cuando habla de otras funciones, también identificables con los dos ejemplos que ofrecemos, como son las formas de corresponder a cuestiones referentes a la propia identidad (crearse una particular autodefinición, un lugar determinado en el interior de la sociedad); proveer a las personas un modo de gestionar la relación entre su vida pública y su vida privada y emotiva; dar forma a la memoria personal, la de organizar nuestro sentido de tiempo y la de intensificar nuestra experiencia del presente. (Véase FRITH, Simon. “Towards an Aesthetic of Popular Music” [1987]; en R. Leepert y S. McClary [eds.]. *The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172; en AAVV. *Las Culturas Musicales*, al cuidado de Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-35).

## LAS CAMPANAS

Ingmar Bergman presenta en su cine una intrincada red de relaciones que frecuentemente no salen de lo meramente anecdótico, o bien profundiza en la trasfencia de valores añadidos, o de un fetichismo con el que consigue frecuentemente generar una, llamémosla así, “sensación bergmaniana” en el espectador, tendente en muchas ocasiones hacia las simbolizaciones<sup>77</sup>. Que el propio director aparezca en cinco o seis de sus películas paseando, o leyendo el periódico, breves instantes; que los personajes principales de sus películas sean actores que vuelven a aparecer reiteradamente en otras, como es la situación de muchos otros secundarios; o que en la inmensa mayoría de sus películas aparezca en algún momento un piano, que puede ser tocado o no; son ejemplos de lo que decimos. A esta última categoría pertenece el sonido de las campanas, que encontramos en todas sus películas menos en dos: *En el Umbral de la Vida* (derivado posiblemente de la búsqueda de una austera representación de la realidad en la sala de una clínica de maternidad), y *El Manantial de la Doncella* (la iglesia que pudiese emitir ese sonido desde la diégesis está demasiado lejos, siendo precisamente el motivo del viaje de Karin el ir para allá).

El sonido de las campanas en su cine puede indicar varias cosas, las cuales no siempre están claras y su significado, en última instancia, pertenece a los secretos de la mente del director, que como muchos otros, desaparecieron con su muerte. Su sonido, que tanto le fascinaba desde su primera infancia, puede transmitir tensión dramática, puede conectar elementos dramáticos entre sí a partir de diversas asociaciones, puede remitir a la temática funeraria (tan habitual en determinados momentos de su obra), puede recalcar la importancia y/o trascendencia de un momento dado, puede conectar lo humano con lo divino, como si recordasen “la presencia de una trascendencia no ausente del todo, que cuida los pasos

---

<sup>77</sup> Como venimos observando, el concepto de “símbolo” es y será de uso muy frecuente en toda la Tesis. Queremos aprovechar este momento para anotar dos puntos a modo de aclaración esperando sean tenidos en consideración a lo largo de toda la lectura. En primer lugar, y coincidiendo parcialmente con el director de Cine Andrei Tarkovsky (cuyas palabras serán traídas a colación en numerosas ocasiones en lo sucesivo), no se ha de sobrevalorar la dimensión simbólica en el cine de Bergman, pues se tiende más hacia todo lo contrario, esto es, hacia un naturalismo casi biológico, llegando a la verdad humana -o a su forma de entenderla- en sentido espiritual. Aun estando de acuerdo en esto último, no por ello creemos que se haya de negar la carga simbólica de muchas de sus obras; esa aspereza naturalista y humana se desarrolla en un cine donde el factor simbólico engendra una red de relaciones siempre presente, siendo los ejemplos innumerables. En segundo lugar, es necesario apuntar con mayor atino cuando utilizamos un término (“símbolo”) manido en su empleo equívoco por confundir su uso genérico con su uso cinematográfico, pues, según Jean Mitry, los símbolos deben ser implicados por la acción y no aplicados a ella, deben ser contingentes, exigidos por un momento, por una situación fuera de la cual pierden todo su sentido, es decir, no tienen que tener ningún valor en sí mismos, sino bajo la ley de lo dramático, donde no se utilizan símbolos sino que se producen por implicación, adquiriendo de pronto una significación que no tienen en la realidad cotidiana.

difícultosos de estos seres, aun sin ellos saberlo”<sup>78</sup>, etc. Sea como fuere, lo cierto es que desde los primeros fotogramas después de los créditos de su primera película (*Crisis*), o lo que es lo mismo, desde la primera imagen filmica de toda su carrera artística, ya escuchamos su tañido, acompañando al plano general largo del pueblo donde tiene lugar el comienzo de la acción. En la inmensa mayoría de los casos el tañido de las campanas se supone diegético, de alguna iglesia cercana, aunque ésta no tenga por qué aparecer en el campo visual. Otras veces de algún reloj de pared; y a veces no queda claro si una cosa o la otra. Hemos decidido incluir el tañido de las campanas en el análisis musical del cine del director, por considerarlo tan musical como cualquier otro sonido, pues aun no siendo un típico ejemplo de lo que se entiende por música cinematográfica, su sonido es musical, como instrumento percusivo de altura determinada que se trata, el cual como tal da notas claramente definidas de la escala musical, a pesar de sus conocidos problemas con los armónicos. Siendo demasiados los ejemplos que podríamos exponer a continuación, hemos decidido escribir solamente los más destacables.

En *El Séptimo Sello*, cuando el caballero y su escudero llegan al poblado y se dirigen a la iglesia donde el caballero quiere confesarse, oímos las campanas de la misma. Siguen sonando cuando están dentro, y en una ocasión servirán para conectar la narración a la realidad concreta tras el “discurso evasivo” del pintor de murales con quien habla el escudero mientras su señor se confiesa. La situación es la siguiente: el pintor narra los estragos que causa la peste negra en los cuerpos humanos, y mediante la música y el encuadre de la cámara sobre el mural y el escudero a la derecha, por un momento su comentario se magnifica y parece que durante unos instantes estemos “fuera” de la realidad<sup>79</sup>. La “vuelta a la realidad” se producirá al cesar la música, entrar de nuevo en el campo visual el pintor, y volver a oírse el tañido de las campanas, que habían dejado de sonar al entrar la música. Su sonido juega un papel fundamental para conectar al espectador al presente inmediato de la narración, por breves instantes dejada en un segundo plano.

Isak Borg, el anciano protagonista de *Fresas Salvajes*, sufre a lo largo de este *film* una serie de pesadillas cuyo mensaje influirá en su actitud hacia las demás personas, en lo que vienen a ser los últimos momentos de su vida. En una de estas pesadillas, camina por una

---

<sup>78</sup> ZUBIAUR, Francisco Javier. *Ingmar Bergman. Fuentes Creadoras del Cineasta Sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, p. 235. (2004).

<sup>79</sup> Véase el apartado “Fuera del Tiempo en el Tiempo” del presente trabajo.

calle siniestra y desierta en medio de un clima alucinado. Se encuentra con un personaje deforme -significativamente vestido como él e igualmente significativo, sin *rostro*- que cae al suelo y “revienta”, justo en el momento que entra el tañido fúnebre de unas campanas. A continuación, surge en el campo visual un coche fúnebre guiado por caballos negros, que se enganchará con una farola y, a la insistencia de éstos, se desequilibra y se cae su ataúd al suelo, quedando entreabierto. A continuación, se contempla el personaje a sí mismo dentro del féretro. En esta ocasión, el sonido de las campanas remite claramente al elemento mortuorio y a su relación con el ritual cristiano, como con toda obviedad nos muestran unas imágenes que vienen a decir a Borg que le queda poco tiempo, que su hora está cerca, y que es un muerto en vida por haber gestionado así su vida afectiva.

Comienza su viaje en coche, el *viaje* hacia su reflexión vital, en una marcha atrás hacia los recuerdos de una vida, y de alguna forma hacia el final de la misma. En un plano general corto, el coche sale de la ciudad mientras oímos de nuevo unas campanas que otra vez nos transmiten cualidades espirituales, posiblemente las del *trascendental* viaje que se inicia<sup>80</sup>. También se oyen cuando llega a Lund, su punto de destino. Además, en la ceremonia de su Jubileo Doctoral vemos más indicios de la cercanía de su muerte si, como ha anotado Frank Gado, “el tañido de las campanas en la ceremonia y la capa que Isak lleva son suficientes para señalar que la muerte de Isak está cerca”<sup>81</sup>.

En *Fanny y Alexander*, el patriarca de la familia y padre de los niños, Oscar Ekdahl, da síntomas de debilidad y agotamiento. Todo ello no será sino causa del inminente infarto por el cual fallecerá. Desde el momento en que empieza a dar muestras de su enfermedad la música, muy presente hasta ese momento, prácticamente desaparece. Este silencio musical inquietantemente prolongado sólo se rompe por el sonido de las campanas en el momento en que llevan a Oscar en una carreta del teatro donde le ha dado un ataque a un lugar donde encontrar un médico, a través de las calles nevadas. El tañido, con su lúgubre sonoridad, parece querer adelantar lo que todavía no ha sucedido pero es inevitable: la muerte de este hombre. Todos esos minutos de silencio se rompen bruscamente en el propio funeral, cuando suene la *Marcha Fúnebre* de la *Sonata núm. 2 en Si Bemol Menor* para piano de Frédéric

---

<sup>80</sup> Para algunos exégetas bergmanianos como Jacques Siclier, esta película supone una reflexión sobre la muerte que permitirá encontrar el sentido de la vida. Como en *El Séptimo Sello*, este viaje (que también es interior) es una búsqueda del conocimiento, pero aquí se trata del conocimiento de sí mismo, y los problemas del más allá quedan en un segundo plano. (Véase SICLIER, Jaques. *Ingmar Bergman*. Madrid: Ediciones Rialp, 1962, pp. 192 y ss. [1960]).

<sup>81</sup> GADO, F. *Op. cit.*, p. 219. [Trad. propia].

Chopin en versión orquestada, llena de fuerza y grandeza mayestática. A la vez doblan las campanas de la iglesia donde se celebra el funeral.

En *Sueños*, la modelo Doris conoce a un maduro cónsul que la llevará a su lujosa casa para seguir cortejándola, pero en medio del distendido clima llaman inoportunamente a la puerta. Tensión, silencio. Se trata de la problemática hija del cónsul y su llegada representará “la realidad, la conciencia culpable encarnada, la destructora de ilusiones, [y Doris verá] que el precio de su debilidad faustiana es la destrucción de sus sueños románticos”<sup>82</sup>. A partir de este momento y en los sucesivos siete minutos, la historia toma un giro inesperado por la conversación que tienen padre e hija y por la humillación que inflige la hija a Doris cuando la descubre en una habitación contigua donde el cónsul decidió esconderla de los ojos de su chantajeadora hija. No habrá un solo segundo musical. Con ello se acentúa lo incómodo de la situación, la tensión dramática de la conversación entre el cónsul y su descarriado vástago. Justo a la marcha de ésta, quedan cónsul y modelo en una incómoda situación, y se introducen las campanas de un reloj de pared del lujoso salón, que caen como una lápida sobre el casi indescriptible momento. La actitud del hombre hacia la chica ha cambiado, y ahora es descortés con ella, echándola a la calle sin mayores miramientos, momento concreto en que se pasa de esas campanas a las del tañido de las de la calle, acompañando esa embarazosa situación de despedida, y que además aumentarán de volumen de forma natural al salir ella de la casa y encontrarse en la acera, lugar desde donde dedica una última y asustadiza mirada a la mansión y al cónsul tras la ventana.

Algo no muy distinto se podría decir de otra escena de *Noche de Circo*. Albert visita a su antigua esposa con la excusa de ver a sus hijos, que hace tres años no ve, idea que disgusta a su actual compañera sentimental por causa de sus celos, y por temer que el hombre albergue en el fondo la esperanza de volver con su antigua familia y abandone el desastroso circo de segunda fila que dirige, del cual ya está cansado. En su conversación con la que fue su esposa, menciona que ella debe de estar dolida porque la abandonó y la dejó sola con sus dos hijos, pero para su sorpresa ella le dice que en absoluto, que está mejor así, que odiaba aquel horrible y sucio mundo del circo que tanto miedo le daba. La cámara se desplaza de la mujer al sorprendido Albert, que no tenía ni idea de los sentimientos de su mujer, y que vienen a desbaratar sus planes latentes sobre un posible retorno y aceptación. He aquí que justo en ese

---

<sup>82</sup> COWIE, P. *Op. cit.* (I), p. 158.



momento oímos las campanas -de la calle o del reloj de pared-. Poco después, recordando sus años en aquel hogar, él dirá “qué silencio, siempre está igual, Invierno como Verano. [...] Año tras año, todo está en silencio”, y vuelven las campanas, que habían desaparecido unos instantes. Significativo comentario de un hombre que abandonó el ostracismo de ese mundo de pueblo porque amaba la aventura del circo. El trazado de las campanas en sendas ocasiones señala la diferencia de caracteres entre el hombre y la mujer. Es un buen ejemplo de cómo conseguir pequeñas cesuras dentro del mismo contexto de una conversación y unas imágenes, en este caso para demarcar dos planos mentales distintos, un ejemplo en definitiva de cómo “un sonido interesante, ruido o música, desviará hacia él la atención del espectador, con lo que se puede conseguir un corte en la continuidad narrativa sin necesidad de un cambio en las imágenes”<sup>83</sup>.

Tras perder definitivamente el juicio y disparar a su mujer, Johan, el atormentado protagonista de *La Hora del Lobo*, se dirige con prisa hacia la mansión donde le esperan todos sus “demonios” interiores representados en la figura de una decadente y siniestra burguesía, aunque en realidad no ha salido siquiera de su humilde cabaña y sus alrededores, todo se encuentra en su trastornada cabeza. Cuando llega a la mansión se oyen campanas, esta vez como reflejo de un punto de inflexión dramático, como una forma de anticipación de un desenlace que, anunciado por la solemnidad de su tañido, se nos ofrecerá a continuación.

Cuando en *Ciudad Portuaria*, la pareja protagonista se va de la sala de baile donde se han conocido bailando muy juntos, camino casa de ella él deja entrever sus intenciones en el típico gesto de aproximación dentro de la comunicación no verbal. Pero ella no parece muy segura de desear ese tipo de contacto con él, de hecho su inseguridad con los hombres y con la gente en general se muestran a lo largo de todo el *film*. Lo interesante aquí es observar cómo Bergman introduce el sonido de una campana, como siempre implícitamente diegética (de alguna iglesia cercana, por ejemplo), que da a esos precisos instantes una dimensión significativa más profunda, queriendo indicar que esa inseguridad de la chica no es en absoluto gratuita, sino síntoma de muchas cosas, esas que la historia nos irá dejando entrever. Antes de irse de casa de ella tras pasar la noche juntos, Gösta intenta aproximarse a modo de

---

<sup>83</sup> BELTRÁN MONER, Rafael. *La Ambientación Musical en Radio y Televisión*. Madrid: RTVE Instituto, 2006, p. 61. (1984). Deseamos hacer notar que a pesar del título, en dicha ambientación musical también se incluye el Cine.

despedida, pero ella vuelve a dar muestras de inseguridad y es cortante. Justo en ese momento volvemos a oír campanas, que reafirman nuestra tesis.

*Juegos de Verano* trata desde el comienzo de acentuar la diferencia entre el Verano y el Otoño. El Verano unido al pasado, a la historia de amor que vivió la protagonista de la película, breve como el propio período estival en los países escandinavos; el Otoño unido al presente de la narración e incluso a la muerte, a años de distancia de aquella trágica relación, siendo el punto desde el que recordará todas aquellas semanas. Estando así las cosas, el *film* pretenderá enmarcar con claridad ambos contextos antitéticos. Así, y como un ejemplo de lo que decimos, si la película comienza con imágenes de agradable y apacible naturaleza, con música de violín y arpa, el canto del cucu y el agua fluyendo (todo ello vendrá enmarcando la secuencia de títulos de crédito, que será comentada en su capítulo correspondiente), inmediatamente después vemos en contrapicado la aguja de una torre de iglesia mientras repican las campanas, que a modo de carillón realizan una pequeña melodía, y acompañan musicalmente diversas imágenes de la ciudad que dejan entrever que es Otoño, como hojas secas en el suelo, viento, árboles deshojados...

El tañido de las campanas vertebra dramáticamente cinco momentos de *Un Verano con Mónica*. La puesta en escena con que comienza la película se basa en varias imágenes del puerto de una gran ciudad gris, de los arrabales portuarios y astilleros. A continuación vemos al protagonista conduciendo entre los coches, y van sucediéndose los créditos sin ningún tipo de acompañamiento musical. Sin embargo, al rato oímos unas campanas, que constituyen la primera música de la película y que forman parte de la presentación del largometraje junto a la melodía de músicos ambulantes que suena a continuación, de su mundo urbano donde se desarrollará la vida gris de los dos protagonistas antes de que decidan huir y pasar un verano juntos en plena naturaleza. En su primera cita, Harry y Monika van a ver una película y después deciden dar un paseo. En un frío banco, rodeados por un paisaje arrabalero de las afueras, Monika le dice que puede besarla, imitando a la protagonista rubia de la película comercial americana que acaban de ver. Sin embargo las diferencias entre la pareja del *film* y la de ellos dos no podría ser mayor, una diferencia que se acentúa ahora que se han dado el primer beso y que se supone ha dado comienzo su relación, y en lo que también inciden las campanas que se oyen cuando se levantan del banco y se van juntos. En tercer lugar, tras la discusión de Monika con su familia y de Harry con sus jefes laborales, deciden escapar, huir

de la ciudad, dejar atrás la jungla de asfalto con sus problemas, y pasar un agradable Verano en mitad de la naturaleza costera. Parten en barca a motor, y se oyen las campanas de la catedral que vemos en el plano general largo del perfil de la ciudad, y mientras van atravesando varios pequeños puentes seguimos oyéndolas, pareciendo *ritualizar* su huida; no en vano este será el punto de inflexión y prácticamente el verdadero comienzo (aunque llevemos ya treinta y tres minutos de cinta) de la película. Tras un Verano entero juntos, no les queda ni dinero ni comida, y encima la chica está embarazada: han de regresar a la ciudad. Su aventura veraniega quedó atrás, y ahora se enfrentan a numerosos problemas de diversa condición; mientras Harry se mata a trabajar, Monika, infantil, egoísta y emocionalmente irresponsable, le es infiel. En una de las escenas, vemos a Harry regresar a su casa después de unos días de trabajo fuera de la ciudad, y en el momento que se dispone a entrar en su casa y una vez dentro, se oyen campanas que anticipan lo que Harry verá a continuación, coincidiendo con la desaparición de las mismas: el antiguo pretendiente chulesco de Monika, con el que le ha engañado. Finalmente, la quinta incursión de las campanas sucede al final, cuando después de romper su relación con Monika, Harry pasea por la ciudad con su bebé en brazos, y se para frente al espejo de la puerta del almacén de cristal y porcelanas donde trabajara otrora, y donde también se había mirado Monika para intentar pintarse los labios al comienzo del *film*, y da rienda suelta a su imaginación y a la nostalgia de lo que fue aquella su relación sentimental, mientras se suceden varias imágenes de la misma (y de lo que fue la película, por tanto), hasta que el tañido de las campanas, que corta la música que se había introducido para acompañar las escenas del pasado, hace volver en sí al personaje.

En otros casos, su presencia se enmarca simple y llanamente en el mero hecho de que los personajes se encuentren dentro de la propia iglesia, como por ejemplo en *Los Comulgantes*, y más aún si tenemos en cuenta que el protagonista principal es un Pastor. Sin embargo, Bergman alude a ellas consciente de su poder a la hora de mover conciencias, de lo que han significado muchas veces en la tradición cristiana europea, y al final de esta película, debido a la ausencia de asistentes al servicio, el “ayudante” de la iglesia sugiere que ya es hora de que suenen las campanas para despertar conciencias y hacer venir a los habitantes de la pequeña área rural, por lo que las hace sonar.

Finalmente, *Persona* cuenta con un enigmático prólogo anterior a los títulos de crédito, cuyas imágenes parecen tratar alegóricamente algunos de los momentos posteriores

del *film*. En una de las escenas cesa abruptamente la música, y se oyen campanas. Vemos una solitaria iglesia, un parque invernal y unos ancianos presuntamente muertos yacentes sobre unas mesas. Incluso en una película de estas características, con su lenguaje general tan moderno y rupturista, el director deja espacio para la poética visual que ya manejó con anterioridad y en películas posteriores, con ecos del naturalismo escandinavo de raíz romántica, aprovechando el momento para introducir el sonido musical de las campanas, y ayudar con su lúgubre sonido a recrear la atmósfera del momento.

Para concluir hablaremos de *La Carcoma*, la película que posiblemente más veces incluye estos tañidos. Algunas veces se asociaría de nuevo con la muerte, con el duelo y la religión cristiana. Al principio, cuando Karin llega al hospital y le comunican que su madre acaba de fallecer, se dirige a ver su cuerpo. Entra en su habitación sin abrir la boca y se queda unos momentos observando el cadáver inerte de la que era su madre. En la calle la vida sigue, con el ruido de los coches, autobuses, alguna persona a través de la ventana..., indiferencia en una palabra, pero ahí dentro todo es quietud y muerte. Acaricia y besa a la difunta, y también se oyen las campanas, conectando con la situación.

Sin embargo, en esta película las numerosas entradas de su sonido apuntan en otra dirección. Recordemos que se trata de la historia de Karin y Andreas, un matrimonio con dos hijos, que pasa unos meses en su segunda residencia, en una pequeña localidad sueca, alejados del trabajo y la ciudad, aparentemente contentos con la estabilidad de su vida burguesa. Pero en una iglesia de la zona, David, un arqueólogo inglés, trabaja en una excavación y se hace amigo del matrimonio. Poco después comienza una aventura tormentosa con Karin. El sonido de las campanas se acaba asociando a este personaje, y cada vez que las oímos sin estar él presente, se le está citando mediante una técnica temático-leitmotívica. Esta asociación deriva precisamente por ser la iglesia el lugar de trabajo de David, de lo que ya habla al matrimonio en su primera velada juntos cuando le invitan a cenar, y para remarcar más esta cuestión, en las visitas de Karin a David a la excavación de la iglesia y dentro de la misma: la primera vez, antes de comenzar su romance; la segunda, ya siendo amantes y con nubes negras sobre su relación, y al rato cuando salen fuera y abrazados les vuelven a acompañar. También hacia el final, cuando Karin va a Londres en su busca, tras haberla abandonado sin decir una palabra, y al llegar al edificio donde él vive reaparece su sonido. De esta manera, a medida que el forastero va acaparando espacio entre la pareja, a medida que ella lo va teniendo presente en sus pensamientos, o que sucede algo referido o por lo menos tocante a él, es el sonido de las

campanas el que favorece la relación<sup>84</sup>. Pensemos por ejemplo en la escena en que Andreas y Karin hablan en la intimidad de su habitación, preparándose para ir a la cama. Son los minutos posteriores a la primera cena con David de la que hemos hablado, y éste ya se ha ido, lógicamente. Se ponen a charlar de él, de si les ha caído bien, de cómo le conoció, de que tuvo la delicadeza de irse pronto porque al día siguiente Andreas tiene que madrugar, etc., y volvemos a oír campanas, de sonoridad muy parecida (sólo varían en tesitura) que ya oímos hace un instante, según se fue David. Parece que fuese su huella, su sombra sobre el hogar, como sucede también algún tiempo después y siendo ya amantes, cuando el matrimonio está en la cama y ella se ha quedado dormida mientras cada uno leía. Andreas le da un beso de buenas noches, apaga la luz de la mesilla de noche de ella mientras él sigue leyendo, y vuelven a sonar. Pero no son los únicos ejemplos, de hecho ni siquiera estos serían suficientes para relacionarlo con David, siendo la repetición del doblar de las campanas en distintos momentos la que nos sirve para llegar a las conclusiones que sostenemos. Por ejemplo al dejar Karin el almuerzo con invitados y colegas de la profesión de su marido, usando como subterfugio una mala excusa, la vemos salir rápidamente por la puerta hacia el taxi que la espera para llevarla a su amante, y de nuevo oímos campanas. O poco más adelante, en la escena en que los esposos hacen vida casera, jugando al ajedrez frente a la chimenea, fumando y bebiendo un poco de cerveza, y volvemos a oírlas; no en vano, justo después de cesar, Andreas se fija en el labio de su mujer, que tiene una pequeña úlcera (una marca de un golpe de David, en realidad), y tiene que argüir una mentira. Toda esta sobreabundancia se observará más en la primera mitad de la película que en la segunda. Como explica Bergman, “al comienzo de la película, cuando es todavía romántica, hay mucha música y belleza. Desde la mitad de la película, toda la música, las campanas, y demás cesan. Cuando él vuelve a ella tras su ausencia, todo ha cambiado”<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> En algunos momentos no queda claro del todo si es el sonido de las campanas de la iglesia, o si son las del reloj de pared de la casa del matrimonio (que nunca vemos mientras suenan), sonido también muy frecuente en sus películas. Ambas opciones serían válidas, pues son muchas las películas del director en las que desde dentro de un hogar se oían unas campanas a las cuales no atienden los personajes, y simplemente están ahí, deduciendo el espectador que son campanas de alguna iglesia cercana, no excluyéndose además en algunos casos la posibilidad incidental. Sea como fuere, aunque se tratasen de las campanas de un reloj de pared, al coincidir con determinados momentos que gravitan directa o indirectamente en la órbita de David, y que además al observarse a lo largo del *film* varios momentos en los que las campanas externas se asocian a él, parece ser suficiente para que las propias campanadas del reloj (de sonoridad muy parecida a las de iglesia en el ejemplo de este *film*) funcionen dramático-estructuralmente de la manera que proponemos.

<sup>85</sup> Palabras de Bergman recogidas en la entrevista realizada por Charles Samuels en 1971. (Véase SAMUELS, Charles. “Ingmar Bergman”; en s. n. [ed.]. *Encountering Directors*. New York: Penguin Group, 1972, pp. 179-207. [1972]. *Apud* DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. [eds.]. *Op. cit.*, p. 377). [Trad. propia].



## EL SILENCIO

Aunque no conviene caer en generalizaciones, el Cine Escandinavo, tradicionalmente, ha albergado la fama de otorgar al silencio una importancia desmedida para unos, estilísticamente lograda para otros, pero casi siempre significativa. Posiblemente derivado de un determinismo geográfico, atmosférico y sociológico-cultural cultivado en el alma de los artistas escandinavos de diversa condición, el *intimismo* que los caracteriza ha generado un clima emocional que en el caso del Cine tiene en el silencio un fuerte aliado. Este silencio remite a los diálogos entre los personajes de la ficción, pero también a la música contenida, que es lo que a nosotros nos interesa.

Mediante el silencio de sus películas, Ingmar Bergman ha conseguido transmitir gran parte de los contenidos profundos de las mismas, gracias al poder simbólico que el realizador sabe dar a muchos momentos de su obra, y al propio poder que el silencio tiene como tal, como un elemento musical más, que tiene tanta importancia y fuerza semántica -en un plano emocional, más bien- como las propias notas de una partitura, y contando que “el material de la música es sonido y silencio. Integrar estos elementos es componer”<sup>86</sup>. En su trayectoria a lo largo de sus más de cuarenta películas, la “intrusión” del silencio ha ido progresivamente de menos a más<sup>87</sup>. Es decir, correlativamente a la disminución de la música, el silencio musical se fue asentando con tal determinación que llegó en algunas ocasiones a ser absoluto: películas como *Secretos de un Matrimonio* de 1974 no contienen ni un solo segundo musical a lo largo de sus más de dos horas y media de duración, si bien es cierto que en este caso se debe a la fuerte concepción teatral de la película.

Aunque sería una exageración por nuestra parte pensar en una línea de tendencia progresivamente decreciente y sin ningún tipo de altibajo, en cuanto a los minutos de música de su cine, sí que podemos decir que en sus primeras películas entre 1946 y 1950, bajo la influencia del Cine Clásico americano en algunos detalles, del Realismo Poético francés en otros, e incluso del Neorrealismo italiano, la música es introducida con una frecuencia que, si no inusitada por tratarse de la época que se trata, sí que lo es respecto a algunas de sus películas de la década de los cincuenta donde se produjo un descenso al respecto, precisamente a medida que encontraba su estilo y autoría dentro del denominado Cine de

---

<sup>86</sup> A partes iguales, obvias y muy profundas palabras de John Cage, como acostumbraba expresarse en su papel como ideólogo. (Véase CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2005, p. 62. [1961]).

<sup>87</sup> Este hecho no pasó en su día desapercibido dentro de la profesión, y ya por 1967 la prestigiosa revista de cine *Caheirs du Cinéma* dedicó un artículo a la persistencia del silencio en su cine.

Autor<sup>88</sup>, algo que acabó de suceder definitivamente con *Como en un Espejo* (1961), película que marcará un antes y un después en el estilo del director, y que inaugurará una época en la que las apariciones musicales estarán reducidas a una esencialidad que contribuirá a crear ese clima emocional del que hablábamos antes, debido a la importancia de esas apariciones y al silencio de alrededor. Silencio dramático, silencio simbólico, silencio estructural, silencio estético..., en Bergman casi nada es gratuito. Veamos por qué.

El tratamiento musical de *Sonata de Otoño* es paradigmático de tres cuartas partes del cine bergmaniano desde *Como en un Espejo*. A partir de aquí, la presencia musical se redujo considerablemente, llegando en alguna ocasión incluso al silencio musical absoluto, como dijimos sobre estas líneas. Toda la música que oímos se basa en unos breves apuntes de piano en un par de ensayos de la madre, otros sobre la *Zarabanda* de la *Suite num. 4 en Mi Bemol Mayor* para chelo de Bach, y el momento en que primero la hija y luego la madre interpretan el preludio para piano de Chopin del cual ya se habló con prolijidad en otro lugar. No es el único director de Cine de Autor que sufre una evolución similar. Andrei Tarkovsky afirmaba que, en teoría, la música debía permanecer al margen del cine en su forma más pura<sup>89</sup>. Para autores como Eric Rohmer, Luis Buñuel o Robert Bresson, la música es un “aditivo” emotivo a evitar<sup>90</sup>. De todas formas, el silencio en Bergman no es sólo un recurso estilístico (acrecentado además por su herencia teatral) pues frecuentemente se trata de un reflejo metafórico temático de la incomunicación entre los seres humanos, nihilismo, etc. La escasez

---

<sup>88</sup> En muchos aspectos, su sexta película, *Prisión* (1949), puede ser entendida como la primera película del director, realmente. Curiosamente, este *film* reduce considerablemente la participación musical respecto a los anteriores. Sin embargo, a este respecto debe una vez más tenerse en cuenta el factor comercial (y por ende social), pues es posible que este hecho se debiese al frugal presupuesto que le fue asignado tras ser rechazada su sinopsis por la productora, a lo que Bergman respondió reduciendo los días de rodaje, eliminando figurantes, horas extras y, en sus propias palabras, nada de música o poca. (Véase DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. [eds.]. *Op. cit.*, p. 58).

<sup>89</sup> El ruso consideraba que frecuentemente lo único que la música hacía era redundar en el subrayado del valor emocional de tal o cual episodio, y de paso salvar unas imágenes fallidas. En su “manifiesto” estético-cinematográfico *Esculpir en el Tiempo*, escribió: “para conseguir que la imagen fílmica sea real y plenamente sonora, probablemente hay que prescindir conscientemente de la música. Viendo las cosas desde un punto de vista estricto, el mundo transformado filmicamente y el musicalmente elaborado son dos mundos paralelos, en conflicto. Un mundo sonoro organizado de forma adecuada es, por esencia, un mundo musical y como tal un mundo profundamente cinematográfico”. TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: Rialp, 2008, p. 187. (1988).

<sup>90</sup> El caso de Rohmer es especialmente significativo por tener unos conocimientos musicales de calado más hondo que algunos de sus colegas de profesión europeos, como se aprecia en algunos de sus escritos, donde hablaba denostativamente de la participación de la música en la pantalla salvo casos muy excepcionales. (Véase ROHMER, Eric. *Ensayo sobre la Noción de Profundidad en la Música. De Mozart a Beethoven*. Madrid: Árdora, 2005, pp. 97-98. [1996]). En cuanto a Bresson, suyos son los aforismos “cuando basta un solo violín, no emplear dos” o “música. Aísla a tu película de la vida de tu película (deleite musical). Es un poderoso modificador e incluso destructor de lo real, como el alcohol o la droga”. BRESSON, R. *Op. cit.*, pp. 25 y 68 respectivamente.



musical, bien “de fondo” o “de pantalla”, hace que el espectador deguste esos breves instantes con el placer de lo bello pero breve, de *lo nuevo*, del momento esperado. De alguna forma parece la melódica aria de una ópera, como si del lirismo en medio de lo prosaico, del recitativo (diálogos, silencios de la película) se tratase<sup>91</sup>. Volviendo a Tarkovsky, a pesar de sus declaraciones no prescindió de la música en muchas de sus obras. Sin embargo, la utilización de la música en algunos casos (o su defensa literaria de cómo se ha de utilizar) responde a una concepción que también podríamos aplicar hasta cierto punto a algunas obras de Bergman, de donde podemos comprender una vez más la importancia del silencio no ya *per se*, sino por su afectación sobre la poca música contenida en el metraje. Venimos hablando de *Sonata de Otoño*, con sus concretas participaciones de la música de piano, la música de chelo de Bach de una escena, y los grandes bloques de silencio musical de la película. Sin embargo, pero en esta misma línea, vamos a ejemplificar sobre *Como en un Espejo* lo que queremos expresar. En su momento se habló de las aportaciones connotativas que la música de Bach añade a una película que abarca el tema del silencio de Dios, de la búsqueda de Dios en el amor entre los seres humanos, del abandono emocional de unos hijos por un padre... Más adelante añadiremos cómo el discurso filmico y narratológico es fragmentado por bloques o apartados a partir de las introducciones de la zarabanda de Bach empleada, que suena cuatro veces a lo largo de la película y con cierta concordancia proporcional en cuanto a minutaje. El momento de sus cuatro apariciones no es gratuito en absoluto, pues se produce en alguno de los momentos dramáticos más álgidos de toda la historia que se nos cuenta; es más, uno de los motivos por los que consideramos a esos momentos dramáticos “algunos de los más álgidos” es precisamente por la aportación dramática de la propia música, que parece decirnos en cada momento que *éste es especialmente trascendente*. Todo esto consigue su efecto debido a la insistencia en la misma pieza musical y a los grandes bloques de silencio restantes entre cada presentación musical<sup>92</sup>. Es el propio silencio que rodea a la música el que en buena medida define cómo suena esa música, la cual, ciertamente, no se basa solamente en las notas que integran su partitura. Y es

<sup>91</sup> Efectivamente, la intensidad musical aumenta proporcionalmente a su disminución de duración, “el propio Goldsmith ha comentado que cuanto menos música haya, mayor es el énfasis que tiene, y éste fue el enfoque aplicado en algunas de las películas más interesantes de los años sesenta y setenta”. LACK, R. *Op. cit.*, p. 345.

<sup>92</sup> Analizando el trabajo de Theo Angelopoulos (un director de Cine con varios puntos en común a Bergman), Miguel Mera nos habla del intenso papel del silencio en su cine, lo cual entre otras cosas provoca que el espectador se pregunte sobre la importancia de la escasa música oída. Lo mismo diríamos con Bergman en esta y otras películas citadas: es difícil no preguntarse sobre su significado, función estructural, simbólica... Mera añade que el silencio en Angelopoulos también es un importante elemento estético como tal, como si funcionase casi en un sentido musical, como si del más alto de los ruidos se tratase. Una vez más la similitud con nuestro director es inevitable. (Véase MERA, Miguel. “Modernity and Day: the Functions of Music in the *films* of Theo Angelopoulos”; en MERA, M.; BURNAND, D. (eds.). *Op. cit.*, pp. 131-44.

aquí donde el pensamiento de Tarkovsky tiene especial relevancia, al sostener que un método convincente es aquel en que la música surja casi como un estribillo poético:

si en una poesía nos encontramos con un estribillo, entonces, enriquecidos por la información de lo que acabamos de leer, retornamos a aquel punto de partida que inspiró al autor a escribir aquellos versos. [...] Y a la vez hace que lo revivamos de nuevo, y además de forma inmediata. [...]

En este caso, la música no sólo refuerza e ilustra un contenido vertido en imágenes paralelas a la música, sino que abre la posibilidad de una impresión nueva, cualitativamente distinta, del mismo material. Si nos exponemos a la fuerza elemental de la música, provocada por un estribillo, estamos volviendo, con una experiencia emocional nueva, enriquecida, a los sentimientos ya vividos<sup>93</sup>.

Estribillo y estrofas en este caso; nosotros hablábamos de lo lírico y lo prosaico, o en un *tour de force* hacia el mundo de la Ópera, de aria y recitativo. Viene a ser el mismo efecto de aplicación al de la música en el cine del que habla el director ruso y del cual se pueden extraer conclusiones como las nuestras en el análisis de la música de películas de Bergman como ésta y algunas otras (piénsese en *Saraband*, la última obra del director sueco en el 2003), y siempre en relación a ese silencio circundante del que hizo gala este cine en algunas ocasiones.

En *Fresas Salvajes*, Isak Borg sufría una serie de pesadillas a lo largo del día. Al volver de una de ellas, se encuentra en su coche con su nuera Marianne. Comienzan a hablar sobre su marido, el hijo de Borg, y ella le cuenta cuál fue el motivo de su discusión, adentrándose la narración en un *flashback* de apenas dos meses, momento en que ella le comenta a su marido que está embarazada y su decisión de tener el niño a pesar de la negativa de él, quien se niega a traer infelices a un mundo miserable y cruel, como el que le ha tocado vivir. En momentos como éste, la intensidad del guión es tal que parece no necesitarse la música, ni ningún elemento dramático accesorio. Un rasgo que con los años comprenderá perfectamente Bergman, quien se acercará a las concepciones del cine puro y absoluto en algunos momentos de su filmografía; y si bien en estos momentos de su carrera la escasa música hace que sus breves apariciones impacten de manera especial al sorprendernos como un oasis en medio de un desierto de silencio, aquí será al revés. Para Xalabarder, “la ausencia de música es capaz de hacer que ésta sea más impactante”<sup>94</sup>, y efectivamente, así sucede en

---

<sup>93</sup> TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, p. 186.

<sup>94</sup> XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las Bandas Sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 26. (1997).

ejemplos como el de la película anterior, pero sin embargo en esta queremos hacer notar la otra cara de este hecho. La película contiene mucha música, llegando incluso a la utilización de tematismo musical, *leitmotiv*, y todo tipo de efectividad dramática de que suele hacer uso la música de cine; sin embargo en esta escena de la que hablamos un largo y tenso silencio musical hace las veces de contraste, y sirve para remarcar la severidad psicoanalítica y filosófica de la conversación.

Y es que efectivamente, el silencio dramático, tanto musical como dialéctico, es una poderosa arma en manos de los directores de Cine. Pensemos en *El Manantial de la Doncella*, por citar más ejemplos. Observamos dos secuencias donde el silencio dramático es especialmente revelador. En la primera nos referimos a la durísima secuencia de la violación y posterior asesinato de la doncella a la que alude el título, de especial crueldad y salvajismo. No hay palabras, no hay música, se deja que las imágenes hablen por sí mismas, sin ningún aditivo dramático. Y en el segundo caso, nos referimos a la posterior venganza del padre de la víctima, el noble Töre. El destino hace que los ultrajadores acaben dirigiéndose al “castillo” a pedir cobijo para pasar la fría noche, sin saber que están ante el padre de la joven. Cuando éste se entera de lo sucedido y de quiénes son sus huéspedes, tomará venganza. Se dirige al lugar donde duermen, los encierra con él dentro, se sienta calmado y reflexivo, clava un puñal sobre la mesa con el que acabará matando a uno de ellos, y se queda observándolos en espera a que amanezca. Todo en silencio absoluto, incluso la materialización de su venganza matando a los tres uno tras otro, donde sólo podemos escuchar los jadeos o las articulaciones de la lucha.

En su otra película ambientada en la Edad Media, *El Séptimo Sello*, si bien podríamos entender como un pequeño error deliberado de *raccord* para dar paso a los próximos diálogos, a la acusada diferencia de sonido entre el momento en que caballero y escudero descansan en la playa acompañados por el intenso sonido del oleaje y entre la posterior aparición de la Muerte tras una pequeñísima elipsis con una enorme disminución de dicho sonido, algunos autores<sup>95</sup> relacionan ese *quasi* silencio con tal aparición, generando una sensación extraterrena y entenebrecedora.

---

<sup>95</sup> Véase COWIE, P. *Op. cit.* (I), p. 185. Cfr. SINGER, Irving. *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2007, pp. 64-65. (2007).

El padre de Fanny y Alexander en la película homónima da síntomas de debilidad en varias ocasiones, hasta que finalmente muere por un fallo cardíaco. La película, que desde el comienzo mostró una importante presencia musical (hay casi tantos minutos de imagen con música, bien sea “de fondo” o “de pantalla”, que sin ella), empieza a acusar la presencia cada vez más firme del silencio, que llega a desplazar a la música hasta que ésta desaparece por completo, coincidiendo con el progresivo empeoramiento de Oscar, el padre de los niños. Este silencio musical inquietantemente prolongado sólo se rompe por el sonido de las campanas en el momento en que llevan al hombre en una carreta del teatro donde le ha dado un ataque a un lugar donde encontrar un médico; y a su vez, todos esos minutos de silencio se rompen bruscamente en el propio funeral, cuando suene la *Marcha Fúnebre* de Chopin en versión orquestada. A la vez repican las campanas de la iglesia donde se celebra el funeral. La intensidad musical del conjunto impacta considerablemente debido precisamente a todos esos silenciosos minutos anteriores, planteándose una bipolaridad vida-música/muerte-silencios. Y por supuesto, tras la muerte del padre de los niños llegarán las segundas nupcias de su madre viuda, con el obispo Vergerus: la casa de la abuela donde vivían los niños, y el obispado, no podrán ser más opuestos en todos los aspectos, uno de ellos una presencia musical en niveles no proporcionales.

Haciendo honor a su nombre, *El Silencio* contiene grandes espacios en silencio a lo largo de todo su metraje, desde el mismísimo comienzo. Ese silencio en los diálogos no será menor en el aspecto musical, poco presente a lo largo de toda la cinta. Escasos segundos musicales distribuidos puntualmente son el único rastro de música no-diegética en una película que sigue la estela del cine bergmaniano de las películas que pertenecen a su período agnóstico-nihilista, y consecuentemente el silencio como forma de incomunicación y factor nihilizante, no afecta sólo al diálogo, sino a las presencias musicales a lo largo de todo el *film*, bien hablemos de música incidental o diegética<sup>96</sup>. El silencio, ese elemento musical que como tal siempre forma parte de la música, y que otorga al sonido diferentes dimensiones semánticas -no en términos absolutos, pero al menos sí afectivamente- en función de su duración, situación y cualidad. El silencio, en definitiva, como mejor cualidad musical para acentuar el contenido profundo de la película<sup>97</sup>. Y lo mismo podríamos decir de su inmediata

---

<sup>96</sup> “Si Anna, igualmente frustrada, busca placer en el coito, Ester recurre al constante cigarrillo, al alcohol y la masturbación. La música radiofónica la calma por un tiempo, pero apaga el aparato una y otra vez, como si fuera incongruente en aquel silencioso mundo”. (COWIE, P. *Op. cit.* [I], p. 224).

<sup>97</sup> También podríamos hablar del tópico estético de lo *sublime*, el cual tocaremos en más de una ocasión a lo largo de nuestro estudio. Ya en el siglo XVIII Edmund Burke sostenía que “todas las privaciones *generales* son

predecesora, *Los Comulgantes*, esta vez en torno a ese Pastor que ha perdido la fe en su religión, que sufre una intensa angustia ante el silencio perpetuo de ese su Dios.

Frente a este tipo de películas encontramos otras de su primer período donde, aun con alto contenido musical, pretenden desligarse parcialmente de otras producciones de esa misma época mediante una utilización general de la música que pase por una reducción (leve pero palpable) de la música incidental digamos de corte netamente cinematográfico en aras de conseguir dar un papel más importante al silencio dramático. Si nos fijamos en obras como *Hacia la Felicidad*, determinadas escenas como aquellas en las que la pareja discute delante de sus hijos, o cuando le informan a Stig de la muerte de su esposa e hija, se desarrollan en un mutismo musical que creemos viene a ejemplificar muy bien esto que decimos. Igualmente, *Sueños* participa en algunas escenas de una concepción musical similar. Por ejemplo, en el momento en que Doris y su pretendiente escuchan música en un tocadiscos, antes de terminar la canción por segunda vez, se recupera el diálogo perdido durante esos minutos en los que la música hablaba por ellos y solo parecían gesticular. La música desaparece, y el silencio musical servirá para enfatizar el contenido de su conversación precisamente en el momento más tenso de las horas de relación entre los dos personajes, tensión debida a las palabras de Doris bajo el efecto de los efluvios etílicos del champán, quien jugará con el cónsul fantaseando con su fortuna y con todas las cosas que él podría hacer por ella con todo ese dinero, para acabar reconociendo que estaba bromeando y que jamás volverán a verse.

Junto con otras películas como las primeras de las que hemos hablado, *La Hora del Lobo* se caracteriza por sus escasos minutos musicales, y por un silencio musical y dialéctico muy fuerte. Con ello, el director consigue una vez más generar esa atmósfera tan alucinada y distintiva que caracteriza algunas de sus producciones de la década de los años sesenta, y que se asemejan a algunas obras del ya citado Andrei Tarkovsky<sup>98</sup>. Pero sobre todo consigue que cuando escuchemos música, ésta impacte de forma diferente a como lo hace en las películas donde la música está muy (demasiado) presente.

---

grandes, porque todas son terribles; la *Vacuidad*, la *Oscuridad*, la *Soledad* y el *Silencio*". Y de aquí que sean *sublimes*. BURKE, Edmund. *Indagación Filosófica sobre el Origen de nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997, p. 52. (1757).

<sup>98</sup> "Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovsky es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también en el más solícito de todos los medios. [...] Cine como sueño, cine como música. No hay arte que, como el Cine, se dirija a través de nuestra conciencia diurna directamente a nuestros sentimientos, hasta lo más profundo de la oscuridad del alma". BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), p. 84.

En una de las escenas, desaparece la música, y Johan describe los duros castigos (que rayan en lo sádico) que sus padres le infligieron en su infancia, como aquel en el que le metían en un gran armario y cerraban la puerta, a oscuras, donde él creía que había un duendecillo maligno que le mordería los pies, lo cual le aterrorizaba. Es ahora el silencio musical el que consigue el mismo efecto sobre las palabras que conseguía la música anterior, anclada en la modernidad del siglo XX, pero ahora con otros medios, esto es, el silencio. Sin embargo, en este caso el silencio no posee ninguna autonomía semántica, pues es el sonido anterior y su interrupción el que consigue realmente que tal silencio enaltezca las palabras pronunciadas.

Igualmente, *Persona* es una película con grandes bloques de silencio musical. Ello se corresponde con el momento artístico en el que se hallaba Bergman en esta época, caracterizado por el pesimismo ontológico, por el nihilismo, que ya observamos en otras películas de la época como *El Silencio* y *La Vergüenza*<sup>99</sup>. Tras el fracaso en la búsqueda de un Dios ausente, al Ser Humano sólo le queda refugiarse en el contacto y proximidad con el prójimo. Ahora bien, cuando el infierno son *los otros*<sup>100</sup>, o cuando lo es uno mismo si determinados trastornos de personalidad conducen a la neurosis, a la bipolaridad de la persona, etc., ya no hay salida: todo se reduce al absurdo y lo mejor que se puede hacer es sumirse en el silencio; un silencio con el que de paso no seguir mintiendo, actuando, piénsese de hecho que la anterior escena del *bonzo* esconde un significado más complejo, sin exclusión del otro: la capacidad de sacrificarse por las creencias, frente a ella, podrida de insinceridad, lo cual la horroriza. De esta manera, el propio silencio que guarda la co-protagonista es correspondido de alguna manera con los grandes bloques de silencio musical de los que hablamos, que si bien no son tan acentuados como en el caso de *El Silencio* o *La Vergüenza*,

---

<sup>99</sup> Autores como René Ludmann, en su estudio de la relación del Cine con la fe y la moral (véase LUDMANN, R. *Op cit.*, pp. 85 y ss.) mantienen que el Cine puede dar cuerpo y hacer más explícita y completa la actual investigación teológica gracias a las concretizaciones de su naturaleza, frente a la abstracción del estudio teológico, convirtiéndose en una especie de universidad popular, como alimento de masa, como una tribuna desde la que expresarse, y por tanto como medio de evangelización, por aquello del “una imagen vale más que mil palabras” (y aquí por imagen entenderíamos el cine como concepto visual pero también auditivo). Y a su manera es el modo de entender Bergman su arte en algunas obras, pero desde otra perspectiva, pues ahora no se pretende una moralización religiosa. Sin embargo no deja de ser una *moralización*. Alguien escribió una vez que las corrientes existencialistas y sus obras divulgativas no dejan de ser una modalidad de moralización en tanto en cuanto divulgación de una idea de nihilidad. El *silencio* de estos ejemplos ayuda a transmitir el mensaje que desea el realizador a través de esta su “tribuna”.

<sup>100</sup> No por casualidad la película contiene dos buenos ejemplos de la crueldad y maldad idiosincrásica del Ser Humano. Se trata de la escena en que Elisabet contempla horrorizada en el televisor la autoinmolación de un *bonzo* prendiéndose fuego como protesta ante la Guerra de Vietnam; y en segundo lugar, cuando lo que contempla es una fotografía de una familia de judíos con un niño asustado al frente, mientras las ametralladoras nazis les apuntan amenazadoras.

se debe a que la música en este caso no se ha querido relegar a un segundo plano. Una música que, como en el caso de *La Hora del Lobo*, fue compuesta por Lars Johan Werle, siguiendo un estilo moderno, del cual se hablará extensamente a lo largo de la Tesis y muy especialmente en el capítulo “Disonancia y Siglo XX”. Música deudora de la tendencia derivada de Anton von Webern, su estilo también puede tratarse aquí debido a su relación con el propio silencio, y su impresión sobre las películas. Siguiendo las reflexiones Henri Pousseur sobre Webern<sup>101</sup>, se desea canalizarlas hacia el efecto de este tipo de composiciones en el cine, pero en este tipo de películas. En Webern, la existencia eventual de un orden preestablecido no está en absoluto negada sino simplemente *sentida en silencio*. Antes de la aparición de los acontecimientos, el espacio y el tiempo siguen siendo completamente *indeterminados*; el silencio es aquí el fundamento inefable pero también incomparablemente *seguro*. Mientras la ideología clásica se esforzaba por imponer algo definido como orden fundamental, como referencia absoluta, aquí se trata de alcanzar el absoluto con la ayuda de medios de determinación, lo que se pretende es *dar cuerpo* al silencio.

Otras veces, la ausencia de música es debida a la búsqueda de naturalismo, de representar fielmente la austera realidad de los hechos, como sucede en *En el Umbral de la Vida*, desarrollada en una sala de una clínica de maternidad, que además es una sala de hospital real, de Estocolmo, y donde la única música que escuchamos es una canción que suena por la radio en una escena muy adentrada de la película, *Du Gamla, du Fria* (canción nacional/letra: Richard Dybeck). Un crítico de la época escribió que “no es teatro llevado a la pantalla. Lo que Bergman realmente quiere decir es expresado en imágenes, no en palabras [...]. No usa ninguna música, y solamente unos pocos efectos sonoros. Todo es dejado a los actores”<sup>102</sup>.

Dijimos al comienzo de este apartado que el silencio en su cine puede ser un factor de índole dramático, simbólico, estructural o estético, remarcando los contenidos de las películas según su utilización, colocación y demás. Consecuentemente hemos ofrecido diversos y variados ejemplos de todas las etapas de su filmografía. Cabe preguntarse de nuevo cómo afecta ese silencio a la música de las películas en las que la presencia de ésta sea mucho más puntual (y con frecuencia significativa) que en otras, y no sólo eso, porque a la inversa

---

<sup>101</sup> POUSSEUR, Henri. *Música, Semántica, Sociedad*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 72 y ss. (1971).

<sup>102</sup> IDESTAM-ALMQVIST, Bengt. *Stockholms-Tidningen*, Abril de 1958. *Apud* DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. (eds.). *Op. cit.*, p. 225. [Trad. propia].

también conviene atender a la afectación de la música en el propio silencio. Pensemos en películas como *Gritos y Susurros*, *Como en un Espejo* o *Sonata de Otoño*. Además del relieve emocional que tiene una introducción musical en una película que se ha desarrollado con grandes bloques de silencio, del lirismo del instante, su relevancia y aspectos ya comentados, y sobre los que podremos volver recurrentemente en el futuro, aquí queremos comentar otro efecto conectado con éste. Paul Schrader, más conocido como guionista de importantes producciones americanas de los años setenta y ochenta, es también un crítico y escritor de Cine, y de un cine de estilo austero y nada espectacular. En su obra *El Estilo Trascendental en el Cine*, de la que ya se habló al comienzo de la Tesis, analiza la obra de Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Carl Dreyer. Deseamos aquí rescatar un aspecto del cine de Ozu tocado por la obra de Schrader, precisamente atendiendo al silencio. Aunque no podamos decir que el cine de Bergman acuse una influencia del arte Zen, y aunque el estilo trascendental en el Cine del que nos habla Schrader no es exactamente el que posee la obra de Bergman (una profundización en este aspecto se dio en el epígrafe “Bach”), podemos estimar que el tratamiento del silencio en la obra del maestro japonés aporta las claves, o parte de ellas, para comprender la relación del silencio con la música en cualquier producción cinematográfica que posea determinadas características, como más de una de las de Bergman. Schrader parte del principio básico del arte Zen como un principio de negación, de vacío, de nada: el primer *Koan*, el ¡*Mu!* Pero la *nada*, el silencio y la inmovilidad en el arte Zen son elementos positivos y, más que la ausencia de algo lo que representan es su presencia. Aquí cita a Will Peterson, estudioso del Zen, para quien la hoja de papel en blanco es percibida sólo como papel, y permanece así como papel, de tal forma que sólo al escribir en él pasa a estar vacío, y añade que es algo similar a aquel célebre *haiku* en el que el ruido de la rana que chapotea en la quietud de la charca crea el silencio. Es el sonido el que da forma al silencio. En definitiva, para Schrader “Ozu, al igual que el artista tradicional, trabaja con el silencio y el vacío. Ambos son ingredientes activos en sus películas; los personajes responden ante ellos como si fueran sonidos audibles y objetos tangibles”<sup>103</sup>. Llevémoslo a Bergman y a la música. En una película como *El Silencio*, por ejemplo, el silencio como tal, y ateniéndonos a lo que acabamos de decir, no existiría por sí mismo, sino gracias a los breves diálogos de muchas escenas y a su parquedad musical. Y no parece exagerado afirmar que efectivamente, los personajes responden ante el silencio circundante como si fueran sonidos audibles, como una

---

<sup>103</sup> SCHRADER, P. *Op. cit.*, p. 50.



presencia tangible que los circunvala en su contacto, en sus aproximaciones, pero sin darle mayor importancia, tal vez precisamente por su normalidad, por su estandarización<sup>104</sup>.

*La Vergüenza* pertenece a la etapa más abiertamente nihilista de la filmografía bergmaniana. Puigdomènech la encuadra dentro de su cuarto período, caracterizado por una aproximación al existencialismo agnóstico que acabará desembocando en un callejón sin salida, en una amarga desesperanza y en una abierta crítica a los valores de la sociedad contemporánea<sup>105</sup>. En medio de la guerra civil que se nos muestra los personajes, aun siendo músicos, encuentran *absurdo* expresarse con sus instrumentos musicales, y jamás hacen acopio de valor para tocarlos. La música incidental también queda relegada a la ausencia en este *film* y parece más bien sustituida por el sonido de las bombas y las metralletas. Y por supuesto, no habrá créditos finales ni ninguna música que los acompañe. Como venimos diciendo, la música brilla por su ausencia.

De igual manera, el silencio de la producción que se puede considerar posterior, *Pasión*, es abrumador<sup>106</sup>. Se continúa sin rastro visible, o sensible interiormente mejor dicho, de Dios, aunque algunos autores han incidido en las correspondencias cristianas del título, que nada tendría que ver en lo semántico con una pasión digamos humana, amorosa..., como se ha malinterpretado en alguna ocasión desde la Crítica. Wood sostiene que el título alude a la persona del lugareño indefenso y acusado injustamente de las matanzas a animales que se suceden en la isla, a su personal calvario y situación (en una de las escenas, significativamente arrastra con dificultad un carro cargado que se le atasca, como Cristo hizo con su cruz). Como vendremos observando en las películas de este período, lo que se nos muestra ahora son los

---

<sup>104</sup> Hasta cierto punto, y en un marco filosófico que excede los límites de este ejercicio doctoral, tal vez la ausencia de Dios, la búsqueda del mismo, su silencio..., termina por desaparecer en el cine de Bergman, por ser precisamente su silencio la prueba definitiva de su existencia, donde también se podría buscar una relación con la importancia que el silencio de Dios posee en el misticismo religioso. Por otra parte, y puestos a distinguir netamente el estilo del cineasta sueco del de Ozu, no hay que olvidar que sus concepciones y presupuestos son bien diferentes. En Ozu se retrata un ahora eterno, autosuficiente y sin vitalidad, y los personajes parecen no tener historia; cuando una persona muere en el mundo de Ozu lo único que ocurre es que se *ha ido*, simple y llanamente. Sin embargo en Bergman hay pasado y futuro, con sus respectivos fantasmas, hay demonios y recuerdos, existencia y elección..., hay psicologismo. Su uso del silencio, desde esta perspectiva, no se correspondería con esa serenidad suspensiva, atemporalidad y demás que sí observamos en Ozu. (Para una profundización en la obra del cineasta japonés véase RICHIE, Donald. "Bibliography", *Film Comment*, 7 [Primavera de 1971]).

<sup>105</sup> PUIGDOMÈNECH, J. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>106</sup> Aunque después va *El Rito*, esta película supone un "aparte" en la carrera del director por aquellos años debido al tema tratado, a su estilo, a que fue una producción para la Televisión, a que rompió momentáneamente la colaboración Max von Sydow-Liv Ullmann anterior y posterior, y a las propias palabras de Bergman hablando de la película como una pequeña y rápida producción escrita con brevedad en la que quería "devolver el golpe" al mundo de la Crítica y la Censura, además de la agresividad de éstos hacia su obra que nunca entendió.

humanos y sus relaciones con otros y con ellos mismos, su incomunicación, su mutua incompreensión anímica, la agresión externa, la humillación (tema especialmente acentuado en esta obra), el dolor al que han de estar sometidas las personas sin motivo aparente (accidente de coche, etc.). Parece no ser necesaria la música, según se observa. Además, dicho silencio musical, quebrado sólo en un par de ocasiones, y de manera estrictamente diegética, podría sumarse a todo ese aparato distanciador del que se vale la película<sup>107</sup>, en la cual no se quieren intensificar dramáticamente algunos de los momentos mediante una música “apropiada” a la situación para que el espectador penetre más en la historia, aunque ya se tratará en su momento hasta qué punto esto favorece o no dicha penetración, o más bien recuerda continuamente (por su aparente sinsentido incursivo) que es una historia ficticia, siendo entonces el silencio musical un mejor aliado del realismo escénico.

A este respecto, *Pasión* parece una evolución en la carrera de Bergman en comparación con sus obras inmediatamente predecesoras y su silencio incidental (no-diegético) podría ser una clave seria para mantener esta tesis. Fijémonos en la escena en la que la Anna y Andreas ven por la tele unas imágenes sobre la Guerra de Vietnam, donde se observa a un prisionero al que van a matar. En *Persona* veíamos algo parecido, pero la protagonista sentía ese agudo horror que hemos referido. Sin embargo ahora no les afecta de esta manera, lo ven con cierta afección pero no menos pasividad, y mientras en *La Vergüenza* la guerra está en primer plano, ahora “la guerra real -la guerra para la que no puedo encontrar formulación- se ha desplazado al aparato de televisor”<sup>108</sup>. Posiblemente, en su evolución artística Bergman nos presenta a unos personajes que ya no sufren de esa manera, no se horrorizan de esa manera y se refugian en un silencio absoluto e histriónico como el de la protagonista de aquella película, sino en otras formas de silencio e incomunicación menos “estridentes” y radicales, pero no por ser menos su dolor o el pesimismo en *Pasión*, sino porque ahora no acusan sus neurosis y las desnudan explícitamente, por estar en este caso ya imbuidos en ese clima, que se convierte casi en algo cotidiano (sin que ello signifique que les da igual y son felices, pues aquí su dolor es patente, pero de otra manera). Tal vez ahora podamos hablar de un nihilismo pleno y totalizador, más acusado que antes, sin lugar siquiera a estridencias emocionales innecesarias: es lo que hay y punto; es esta película, esta gente, esa

---

<sup>107</sup> Piénsese en la recurrente aparición de las claquetas de Cine seguida de una entrevista a los actores platicando sobre la opinión que les merece el personaje que interpretan (aunque Bergman nunca ha mostrado simpatía hacia el estilo *Nouvelle Vague* francés, la similitud aquí es evidente), o en la “absorción cromática” de algunos fotogramas. (Sobre estos aspectos véase COMPANY, J. M. *Op. cit.*, pp. 120 y ss.).

<sup>108</sup> Palabras de Bergman en una de las entrevistas de BJÖRKMAN, S.; MANNIS, T.; SIMA, J. *Op. cit.* p. 253. [Trad. propia].

frialdad anímica, esos tonos, ese invierno y ese silencio. Es una “evolución hacia la *nada*”, hacia el desamparo más absoluto del hombre por parte de Dios y por parte del hombre mismo, en comparación a *Persona* y *La Hora del Lobo*<sup>109</sup>. Aquí ya no encontramos música de vanguardia siglo XX, ni nada de música incidental salvo los aforísticos golpes de timbal hacia el final... La etapa de los años sesenta en Bergman podría dividirse en la “trilogía” por un lado y salvo alguna excepción como *Esas Mujeres* de 1964 otro bloque formado por otras cuatro, donde a pesar de las muchísimas similitudes, y aunque algunos autores hayan mantenido su visión de *La Hora del Lobo*, *La Vergüenza* y *Pasión* como una trilogía, separar esta última de aquéllas y de *Persona*, y sostener esta tesis, además de razones de guión, por el tratamiento musical de las mismas. A su vez, otra de las secuencias de esta película parece reforzar esta visión de evolución respecto a la obra precedente. La película anterior fue *La Vergüenza*, donde Eva Rosenberg hablaba de que la situación vital en que se encuentran ella y su pareja (ese contexto bélico...), podría ser el sueño de alguien que al despertar sintiese vergüenza de soñar algo así. Curiosamente, en *Pasión* Anna habla de un sueño en el que se retoma el punto final de la película anterior, justo donde concluía, con la barca en la que huyen, a la deriva. Pero ahora se continúa, en la narración de Anna sobre su sueño y volviendo al blanco y negro de aquella película (*Pasión* es en color), llegando a la orilla y bajando. Camina, pero no sabe dónde está, la gente la evita, vuelven a aparecer imágenes del caos bélico, un poco de confusión..., huye corriendo y revive el escenario del accidente de coche donde perdió hijo y marido (del que habló en la propia narración de *Pasión*). Parece buscarse una asociación evolutiva intrínseca entre ambas películas, una en la que se ha “matado” a la música (recordemos uno de los mensajes profundos de *La Vergüenza*) pero se atisban intentos de renacer creativo, algo que nunca sucederá, y otra en la que la música parece ya estar muerta y muy enterrada, no porque los protagonistas sean músicos, sino porque la película contiene un silencio musical diegético radical, y aunque en la anterior también sucediese así, la música formaba una parte muy importante del guión, lo cual no deja de ser una forma de presencia.

---

<sup>109</sup> Y nos referimos a la historia propiamente dicha, a la realidad diegética de lo que se nos ofrece, de esos cuatro personajes principales, al margen de que el director una vez más, juegue con esa ambigua esperanza simbólica con la que nunca dejó de manejarse. En esta ocasión aludimos a la figura del simple y noble lugareño Johan, y esa luz que a través de la ventana ilumina su cadáver, y que parece de nuevo buscar cierta conexión divina, *gracia*, sin que se pueda afirmar nada al respecto, y sin que interceda en la narración principal, que es hacia donde nosotros estamos apuntando en este momento.

Por otra parte, sucede con algunas obras de este cineasta que los bloques de silencio pueden ser de dos tipos, siguiendo nomenclatura gorbmaniana<sup>110</sup>: en primer lugar, podemos hablar de un silencio musical diegético como aquel en el que el sonido diegético sin música en una escena funciona efectivamente para hacer que el espacio diegético sea más inmediato, palpable y real. Bergman comprendió muy bien este concepto, tanto que de hecho hablaremos hacia mitad de la Tesis de sonidos “en primer plano” para referirnos a los casos donde este sonido ambiente tiene un volumen por encima de sus posibilidades diegéticas reales, constituyendo una especie de acompañamiento “musical”. En segundo lugar, está el silencio no-diegético, en el que la banda sonora se encuentra completamente sin sonido, propio de secuencias de sueños, estados de intensa emoción mental... Este segundo tipo no es demasiado frecuente en el cine, por tratarse de un estilema para escenas muy concretas, y tampoco lo será en Bergman, aunque podemos verlo en la primera pesadilla de Jenny en *Cara a Cara... al Desnudo*; sin embargo, en algunas escenas el silencio es tal que sin ser absoluto ni buscar el efecto que acabamos de definir, realmente casi lo roza, de ahí la sensación de desdoblamiento que ocasionalmente arrastran algunos momentos de algunas películas suyas.

Cabría preguntarse al pensar en algunas de las películas anteriores cómo todo este silencio potencia las sensaciones de soledad sobre el individuo-espectador, y no sólo por ser éste uno de los temas pretendidos en algunas obras de Bergman -que por supuesto no tiene en absoluto por qué afectar al espectador a esos niveles de reflexión metafísica, sea cual sea la intención de un autor-, sino por constituir la presencia de la música en el cine una razón de peso muy analizada por el estudio cinematográfico y músico-cinematográfico desde posiciones psicológicas. Debido a la capacidad de “tridimensionalizar” la imagen que tiene el sonido en general y la música en particular, ésta tiene el poder en algunos ocasiones de “crear en el espectador la sensación de que forma parte, con el resto de los espectadores, de una colectividad homogénea, [y así] evita que el individuo se sienta aislado frente al mundo mágico que aparece ante él, haciendo que se encuentre más relajado y, por lo tanto, mejor dispuesto a aceptar el juego de ficción que se le propone”<sup>111</sup>. De ahí que a partir de estas obras

<sup>110</sup> GORBMAN, C. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>111</sup> NIETO, José. *Música para la Imagen*. Madrid: Iberautor, 2003, p. 25. (1996). La relación del espectador con la imagen que se le presenta, con su soledad, los procesos de identificación y participación, la situación de pertenencia a un conjunto grupal de espectadores, y cuestiones de este tipo, han sido ampliamente consideradas por autores como Chion o Lack desde el estudio específico de la Música y Cine, y desde posiciones más eclécticas, generales, del estudio del Cine como tal por otros autores como Siegfried Kracauer (véase KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. New York: Oxford University Press, 1960, pp. 157 y ss. [1960]), André Bazin (véase BAZIN, André. *¿Qué Es el Cine?* Madrid: Rialp, 2008, pp. 175 y ss. [1975]) o Jean Mitry (véase *op. cit.* [I], pp. 206 y ss.).

al espectador se le incite a ahondar en una reflexión que efectivamente parece no incluir la pluralidad, sino antes lo contrario, tendiendo los lazos hacia una individualidad, hacia el análisis desde la singularidad que el espectador tiene como sujeto consciente de su unicidad, y desde ahí proyectar su idea de lo *trascendente*, de su relación con los otros, con la sociedad, con uno mismo y/o con sus demonios interiores, en el rol dentro de su familia, posición, pareja...



## EL CINE COMO MÚSICA

A lo largo de la Historia de la música-cinematografía, se han venido dando todo tipo de intentos teóricos y prácticos para buscar y encontrar paralelismos entre la Música y el Cine. En algunos casos tildados de exagerados, en otros de correctos y originales, lo cierto es que muchos nombres importantes de la Historia del celuloide han hecho sus aportaciones. Aunque manejando Universales siempre es conveniente mantener un certero margen prudencial para no caer en el exceso y querer ver más de lo real dado, sin embargo sí nos parece oportuno mostrar algunos ejemplos de las películas que hemos trabajado donde la relación entre determinados elementos musicales como la dinámica, la textura, la agógica (en su extensión de influencia sobre el *tempo*), el *tempo* como tal, la forma, etc. y la imagen son más que elocuentes<sup>112</sup>.

En *La Vergüenza* la pareja protagonista comienza a recibir visitas del alcalde-coronel Jacobi. En una de ellas, conducen su incómoda conversación al amparo de una botella de alcohol. Jacobi regala a Jan una reliquia de coleccionista: una primera edición de la partitura del *Trío en Mi Bemol Mayor* de Antonin Dvořák. El porqué de esta partitura se ofrece a un análisis interpretativo que aun pudiendo parecer un tanto arriesgado, no es sino un muestra más de la originalidad simbólica del artista nórdico. Esta es la situación: las visitas de Jacobi al matrimonio cada vez son más frecuentes, no siendo ésta la primera ni mucho menos; ello incomoda a la pareja, pues les compromete políticamente las visitas del que tras la invasión de la isla a causa de la guerra civil no es ya un simple alcalde, sino el coronel de uno de los bandos enfrentados. Además, Jan percibe cómo Jacobi desea a su mujer, cómo se entromete entre los dos, le regala obsequios a ella, y cómo la pareja se convierte en un terceto, o en un *trío*, mejor dicho. Así, el trío de Dvořák que Jacobi regala a Jan está impregnado de un simbolismo muy al uso del director, y más aún si además el alcalde-coronel añade que quizás puedan tocarlo juntos algún día. No olvidemos que en el cine de Bergman relevantes nombres del estudio de la Música y Cine han destacado las frecuentes similitudes entre los escasos

---

<sup>112</sup> Es conocida la anécdota en la cual el propio Herbert von Karajan, refiriéndose a su faceta de director de Teatro (lo cual no resta importancia a su presencia aquí, por ser tantas las similitudes que el director presenta entre su estilo teatral y cinematográfico en muchas producciones) le dijo “he visto su versión de *El Sueño*. Usted dirige como si fuera músico, tiene sentido del ritmo, musicalidad, acierta en el tono”. (*Apud* BERGMAN, I. *Op. cit.* [II], p. 258). Y el mismo Bergman escribe “desde la infancia, la música ha sido mi más grande fuente de recreación y estímulo, y con frecuencia siento un *film*, o una pieza de teatro, musicalmente”. BERGMAN, Ingmar. *Cuatro Obras*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1965, p. 17. (1960).

personajes y sus interacciones en algunas de sus películas, y las relaciones entre los elementos de la música de cámara.

Un ejemplo paradigmático de esto lo encontramos en *Como en un Espejo*, donde la relación de los cuatro personajes, sus divisiones por parejas o solos, sus estallidos de júbilo, sus reflexiones en soledad o a dúo, etc., se han comparado con un cuarteto de cuerda, y no sólo por ser cuatro personajes con sus diversos avatares en una isla, sino de forma más precisa, a partir de contrastes de expresión, agónica, masa... Es lo que se ha dado en llamar *kammerspielfilm* o “cine de cámara”, en referencia directa al autor teatral August Strindberg, una de las máximas influencias sobre Bergman, quien llegó a doctorarse en su obra: se trata de una tentativa dramática de expresar, a través del retrato e interacción de un grupo pequeño de gente confinados en un único espacio o área, un conjunto de relaciones asociativas estructuradas como una composición musical, como variaciones de un *leitmotiv* conducentes a una coda conclusiva<sup>113</sup>. Veamos diversos ejemplos a lo largo de la obra. Inicialmente se nos presenta a cuatro personas frontalmente y en la distancia, saliendo del agua; conversan y se ríen. Están situados a distancias prácticamente *equidistantes*, cada una tiene su espacio. En la siguiente toma los cuatro se están subiendo al malecón, y después los cuatro son seguidos por la cámara de perfil saliendo del malecón a la orilla. Van discutiendo cómo distribuirse los quehaceres de la noche (ir dos a hacer una cosa y otros dos otra, uno hace esto y los otros aquello..., en definitiva se van preparando sus posteriores interacciones). Primera toma próxima de dos de los personajes, plano americano de Martin y David, que quedan solos. De aquí pasamos a la interacción de los dos hermanos, que van a por leche. Volvemos a Martin y David, y de aquí otra vez a los hermanos caminando, y con alto grado de sutilidad se empieza a insinuar su conexión erótica. Volvemos a los hombres, esta vez en barca, y profundizan en la enfermedad mental de Karin; funciona el plano/contraplano. De nuevo los hermanos y su pequeña pero trascendental discusión, para cómo acabará la película. Por fin se reúnen todos, el padre distribuye explícitamente cómo han de sentarse, y comienza la interacción entre los cuatro. Los planos, la duración de las frases..., parecen obedecer a una lógica formal determinada. David se aísla con la excusa de ir a por tabaco; llora histéricamente en su soledad, no soporta su cinismo. Los tres restantes hablan de él con un halo de rencor. Simétricamente, al final de la película será Minus quien se quede a solas llorando desgarradoramente por el incesto cometido con su hermana. Tras la cena, vemos al matrimonio a solas en su alcoba. Después se muestra la frustración intelectual de David,

---

<sup>113</sup> Cfr. STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 146. (2005).



también en la soledad de su habitación. Más tarde es Karin quien se aísla, subiendo a las estancias superiores de la casa, y dando espacio a las realidades paralelas de su progresiva locura. Etc. El propio Jean Béranger lo definió en su día como un “cuarteto de cuerda para cuatro voces”<sup>114</sup>, algo que el propio Bergman ha considerado así a tenor de sus palabras autobiográficas cuando comenta que “tenemos pues un cuarteto de cuerda en el que un instrumento toca en falso todo el tiempo y otro instrumento toca ciertamente según la partitura, pero sin interpretarla. El tercer instrumento toca con limpieza y autoridad, pero no di a Von Sydow la libertad de movimientos que debió haber tenido. Lo milagroso es que Harriet Andersson hace el papel de Karin con plena musicalidad”<sup>115</sup>. En definitiva, es más que probable que su relación sentimental con la concertista de piano Kåbi Laretei en estos años (desde 1959), le llevase a estructurar su trabajo en términos más musicales, como él mismo ha reconocido en alguna ocasión, llegando a afirmar también que la frontera entre el teatro de cámara y la música de cámara es inexistente, igual que entre la expresión fílmica y la musical, en unos años en los que además declaró que el cine como sinfonía ya no le interesaba más, pues encontraba mucha más intensidad en un cuarteto de Ludwig van Beethoven o Béla Bartók que en Richard Wagner o Richard Strauss. En algunos de los siguientes ejemplos se seguirá incidiendo en esta cuestión.

A pesar de la poca música que escuchamos en *Sonata de Otoño* se trata de una de las películas más *musicales* del director. Entre las razones de su porqué encontramos el ritmo, carácter camerístico y juegos dinámicos de toda la película. Veamos algunos ejemplos para aclarar este símil.

Como muchas de las películas de este director de la década de los años sesenta y setenta la situación escénica gira en torno a muy pocos personajes. Hablamos ahora de cuatro personajes básicamente: Eva, su marido Viktor, Charlotte y Helena. A lo largo de la película las interacciones entre los cuatro en función del aislamiento de alguno de los miembros, de pasar de dos a tres, para volver a dos distintos a los anteriores; la evolución del diálogo y el papel preponderante del mismo en determinados personajes según la situación; y el carácter reduccionista e intimista de toda la película en definitiva, nos hace creer que si ya para

---

<sup>114</sup> Jean Béranger, en *Cinema 61*, núm. 53. *Apud* SICLIER, J. *Op. cit.*, p. 236. Por los mismos años otros críticos como Erland Törngren se expresaban en términos similares añadiendo además que el cuarteto de cuerda se dividía en tres movimientos en los que los cuatro instrumentos interpretan las variaciones de un tema. (Cfr. TÖRNGREN, Erland. “Såsom i en Spegel”. *Arbetaren*, Octubre de 1961. *Apud* DUNCAN P.; WANSELIUS, B. [eds.]. *Op. cit.*, p. 280).

<sup>115</sup> BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), pp. 220-21.

películas como *Persona* más de una década antes el director hablaba de la película como una sonata para dos instrumentos (a lo que podríamos añadir que podría entenderse como una sonata para uno solo por ser en muchos momentos uno de los personajes el desdoblamiento mental del otro), aquí estamos ante una sonata para cuatro instrumentos<sup>116</sup>, aunque concretizando más si nos centrásemos solamente en la relación madre-hija de Charlotte y Eva, también hablaríamos de una sonata para dos instrumentos, si bien el papel de los otros dos personajes no nos parece despreciable en absoluto a este respecto. Además, y si atendemos no al número de instrumentos sino a la sonata como tal, el director comentó en alguna entrevista que cuando comenzó a tomar notas para este *film*, fue un sueño de una madre y su hija en tres diferentes momentos de luz (día, noche y mañana) sin explicaciones o historia, un movimiento o más bien tres movimientos, como en una sonata. A lo que Renaud añadirá “este *film* presenta, efectivamente, tres movimientos: el primero es lento y sosegado (la llegada de Charlotte); el segundo, violento y pasional (la disputa nocturna); el tercero, calmado y triste (la partida de Charlotte). Como en una sonata, dos temas pueden ser oídos: el de la madre y el de la hija”<sup>117</sup>.

En cuanto a los matices dinámicos, la película parece comenzar *piano* para poco a poco ir *in crescendo* en función de las progresivas tensiones y rencillas entre madre e hija, para acabar con un estrepitoso *fortissimo* hacia el final, cuando las “máscaras” caen y Eva le dice abiertamente a su madre todo lo que piensa de ella. Después llega la calma, pero será relativa, pues Helena es informada de la salida precipitada de su madre de la casa y sin despedirse: el síndrome de abandono se reavivará y el dolor de su progresiva tetraplejía se acentúa, entrando en crisis, y mostrándose una de las imágenes más duras y amargas de toda la carrera del director, que afectará al espectador como si de un *sforzando* se tratase, siguiendo con el símil. Al igual que los paulatinos aumentos dinámicos hasta llegar a la estridencia en *Cara a Cara... al Desnudo*, en las crisis de ansiedad que sufre la protagonista, que mantienen

---

<sup>116</sup> No es necesario añadir que aunque lo más frecuente es que el término “sonata” aluda a uno o dos instrumentos, nos movemos en un plano metafórico.

<sup>117</sup> RENAUD, Ch. “An Unrequited Love to Music”, p. 12, s. a.; en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009]. [Trad. propia]. Conviene matizar de todas formas que la autora confunde las dos acepciones de la forma Sonata (esto es, confunde una forma musical en varios movimientos de determinadas características con el esquema formal del primer movimiento de aquélla). Se ha publicado en el año 2008 un artículo que expande estas relaciones formales, además de añadir -no sin ciertas dudas por nuestra parte- este tipo de relaciones con algunos aspectos de la música barroca por comenzar significativamente este *film* con la *Sonata en Fa Mayor núm. 4 del op. 1* para flauta más continuo de Georg Friedrich Händel). (Véase WALKER, Elsie. “Ingmar Bergman’s *Autumn Sonata*”, pp. 1-3, 2008; en <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=194&feature>> [consultado en Noviembre 2010]).

además una paulatina progresión de velocidad, de *tempo*, a modo de *accelerando*, para conseguir otorgar una gran elasticidad dramática a las escenas en cuestión, donde nada es innecesariamente precipitado. Ambas películas son un buen ejemplo de uno de los principios sintácticos de Bergman: cuanta más violenta sea una acción, menos deberá participar la cámara en ella, que se mantendrá de manera objetiva.

Algo similar a *Sonata de Otoño* o *Como en un Espejo* lo podemos encontrar en *Pasión*. La interacción entre los cuatro personajes principales más un quinto que aparece ocasionalmente responde una vez más al estilo *kammerspiel*film. Sólo es necesario atender a sus contactos para comprobar esto: Andreas recibe en su casa a Anna, ya que se le ha estropeado su propio teléfono; también tendrá como huésped a Eva, con la que tiene un breve romance; en otra ocasión le recibe Elis, y le enseña su sádica colección de fotografías; Andreas también tiene contacto con el lugareño Johan en más de una ocasión; al final somos testigos de sus agresivas discusiones con Anna hasta que se queda de nuevo solo (como estaba al principio), y concluye la película; etc. Toda la acción parece rodear a Andreas, es el núcleo alrededor del cual gira el de los demás “respetando sus turnos”, entrando y saliendo de su vida como fantasmas (sólo una vez les vemos a los cuatro juntos, en una cena) y guardándose así un sentido de equilibrio, de densidad y textura dramática que se corresponde con algunas de sus películas de aquella época. Todo ello viene reforzado por un *tempo* pausado donde al espectador se le da y se le quita, es decir, sus aprehensiones globales implican una posterior distancia y replanteamiento elemental, debido al propio estilo del *film* por una parte, a su guión por otra, y sin duda por esas segmentaciones en las que cuatro veces se nos muestra una claqueta de Cine seguida de una breve entrevista donde los actores reflexionan sobre el personaje que desarrollan en la película. Lo mismo diríamos si tuviésemos que analizar una hipotética nivelación dinámica de esta obra, hasta los últimos ocho minutos, donde una tensión progresivamente creciente debido a la caída de máscaras de los personajes precipita el desenlace -si es que podemos utilizar este concepto aquí- final. El extrañamente ambiguo clima emocional de la película, caracterizado por cierto comedimiento (pero de inquietante componente latente) se rompe: la falsa paz hogareña de la pareja Andreas-Anna estalla en mil pedazos y en una fuerte discusión llegan a las manos, hacha por medio incluido, y ambos concluyen que será mejor separarse; y después de acudir a otro de los escenarios donde un sádico desconocido (Anna en realidad) ha agredido salvajemente más animales, cogen el coche, y en su conversación Andreas desnuda con sus palabras la falsedad de ella y de la

relación que han tenido, pero ella solamente mira hacia adelante con la mirada perdida en la carretera acelerando paulatinamente, hasta que tanto Andreas como el espectador piensa que quiere estrellar el coche, y la tensión es límite, *fortissimo* podríamos decir, sosegándose de nuevo al interceder el hombre y hacer que ella pare el coche, le deje apearse y quede a solas con sus cavilaciones, momento en que la película concluye.

E igualmente, en *Secretos de un Matrimonio*, de muy pocos años después, el estilo *kammerspielfilm* se lleva casi a sus últimas consecuencias: al margen de algunos personajes, que además están muy lejos de llegar a ser secundarios, prácticamente los únicos personajes son la pareja protagonista, que con sus discusiones, aproximaciones, reproches y mutua ternura nos ofrecen más de dos horas y media de dualismo dramático. La única ampliación de esto, y donde el juego camerístico entre personajes recuerda una vez más ese diálogo de instrumentos del que tanto gusta el director en dar a comparar, sería el comienzo, en toda la secuencia de la cena con un matrimonio amigo de la pareja a los que invitan a su casa. Aquí, a medida que los efluvios etílicos empiezan a hacer sus efectos sobre los cuatro, se enredan en una conversación sobre las relaciones de pareja, que acabará con una amarga discusión de los invitados, pero todos los turnos del diálogo son respetados, la interacción es muy equilibrada, hasta que nuestra “pareja-instrumentos” protagonista guarda silencio y los otros dos continúan su terrible contrapunto *in crescendo* hasta una tensión máxima, que les lleva a sugerir abiertamente el divorcio. Y lo mismo les sucederá al matrimonio protagonista a lo largo de la película, a medida que se desmorona su aparentemente inquebrantable y estable edificio marital burgués, lo que dará lugar a toda una serie de diálogos y ambientes dramáticos que reforzarán una estructura a base de diferentes niveles dinámicos, a base de escenas, secuencias y áreas dentro de las mismas donde parezca se nos estén ofreciendo unos matices dinámicos oscilantes, y donde la sensación de *crescendo* sumada al *accelerando* tiene un paradigmático ejemplo en uno de los últimos capítulos analizado de forma aislada, aquel en el que quedan muy de tarde para leer los papeles y acuerdos de su divorcio, y en un corto lapso de tiempo pasan de hacer el amor a meterse una paliza, a medida que las rencillas y recuerdos del pasado van aumentando paso a paso. Luego, en el siguiente capítulo, volverá la calma, se recupera un *tempo* normal medio donde estaban, sin *ritardando* paulatino.

Por otro lado, películas como *Fanny y Alexander* abandonan la impronta *camerística*, pues lejos de encontrarnos con pocos personajes y esa forma característica de interactuar,

esta película es decididamente *coral*, o sinfónica, podríamos decir: más de diez personajes importantes (unos más y otros menos, claro, pero todos destacables en la película), muchísimos otros secundarios; tramas paralelas a una principal; entrelazado de diversas escenas según los personajes se hallen en una u otra estancia de las enormes viviendas de las distintas familias...; la sensación de “entrelazado polifónico” es continuo, en definitiva.

El concepto de temporalidad, tan frecuentemente aplicado al cine en su cualidad de elemento musical transversal con la imagen, se acusa a lo largo de toda la cinta en el caso de *La Hora del Lobo*<sup>118</sup>. Lo apreciamos por ejemplo en un “tic-tac” que oímos después de enseñar a su mujer los “demonios”. Se trata de un reloj que él tiene en la mano, pero cuyo segundero se oye a un volumen más alto de lo que sería normal, pues es claramente percibido por el espectador, precisamente para resaltar el paso del tiempo, e ir presentando la cadencialidad musical que mostrará la película. Este sonido, de todas formas, no es nada nuevo en Bergman, quien lo usa en prácticamente la mitad de sus películas<sup>119</sup>, en ocasiones remitiendo al paso del tiempo, de la vida, pero otras muchas sin un contenido simbólico concreto más allá del que pasase por la imaginación del director en ese momento creativo, secreto que como muchos otros el director jamás desveló. Esto mismo lo vemos poco después, cuando el protagonista deja pasar todo un minuto en silencio mirando el reloj de mano, ante la extrañeza general de su mujer la cual, de todas formas, ya está acostumbrada a las excentricidades de su marido. Sea como fuere, lo cierto es que una vez más se subraya el paso del tiempo y su importancia en esa película a un nivel estético-ontológico por un lado, pero sobre todo, por lo que incumbe a nuestros intereses, en un nivel de correlación con el concepto musical de temporalidad. El ritmo general de la película, con sus planos fijos mantenidos, la cadencialidad de los diálogos, la acertada languidez de muchos momentos (aunque ciertamente haya otros con una acción más acusada), o la lentitud del propio ritmo de montaje, será determinante a este respecto<sup>120</sup>. Ésta y otras películas de la época en la

---

<sup>118</sup> Para un análisis exhaustivo de la relación del cine con el paso del tiempo y con cuestiones rítmicas puede acudir a MITRY, J. *Op. cit.* (I), pp. 313-492. Se podrá notar en algunos subapartados de esa parte de su tratado, que el autor se muestra más bien crítico con los excesos de paralelizar *sensu strictu* cine y música en aspectos rítmico-temporales, apuntando como mucho a una sensación genérica, de percepción interior frecuentemente no consciente.

<sup>119</sup> Como si de “Música Concreta” se tratase, lo cierto es que éste y otros tipos de ruido fascinaron a muchos directores de Cine desde los mismísimos comienzos del sonoro, cuando el *ruido rítmico*, como expresión del ritmo moderno, cobró especial interés.

<sup>120</sup> No queremos con ello identificar esta producción bergmaniana con todos aquellos ensayos que desde los años veinte y más adelante, con las teorías de Sergei Eisenstein y otros colegas rusos posteriores, paralelizaban, para muchos autores forzosamente, cine y música; por ejemplo, yendo incluso más allá de la simple edición rítmica, la pretensión de conjugar efectos no sólo entre la imagen y el sonido, sino también entre acentos débiles

trayectoria del director traen a la memoria las palabras del director ruso A. Tarkovsky, cuando hablaba del Cine como “arte de esculpir el tiempo”, lo cual constituía su esencia, pudiendo tratarse de un acontecimiento, un movimiento humano o cualquier objeto, que además puede ser representado sin movimiento ni cambio, llegando a considerar incluso que en el cine el problema del tiempo conlleva un fundamentalismo que supera al de la propia música. Para el director,

la idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos. [...] ¿Y en qué reside la naturaleza de un arte fílmico propio de un autor? En cierto sentido, se podría decir que es el esculpir el tiempo. Del mismo modo que un escultor adivina en su interior los contornos de su futura escultura sacando más tarde todo el bloque de mármol, de acuerdo con ese modelo, también el artista cinematográfico aparta del enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total<sup>121</sup>.

Concepciones perfectamente aplicables al cineasta sueco por su método fílmico sí, como comenta F. J. Zubiaur, se basa “en una suma de efectos de montaje, de interpretación de actores y de movimientos de cámara que tienen únicamente sentido si se efectúan en función de un ritmo y una duración precisos”<sup>122</sup>.

Una de las conclusiones a las que se llega tras ver una película como *Persona* es que el concepto de temporalidad está diluido a través de una narratividad y montaje iconoclastas, de una linealidad que no es tal, de un tratamiento visual que entra en muchos momentos en la poética del subconsciente, del sueño y del psicoanálisis<sup>123</sup>. Empleando una analogía musical, podríamos decir que el *film* se conduce por un *tempo* poco previsible, asimétrico o estático, y que su estructura rítmica no lleva un pulso determinado, es dislocada<sup>124</sup>. Además, y siguiendo en esta línea, frente a la direccionalidad, estabilidad, lógica armónica, comprensibilidad, etc.

---

(visuales y acústicos) y fuertes. En nuestro caso, se trata más bien del carácter general, de una sensación general que el realizador escandinavo sabe otorgar a sus películas, como es el caso de ésta. A su vez, si para Chion los cambios de *tempo* en el cine de Bergman nunca son formales y están siempre encarnados, ligados a estados a la vez físicos y psicológicos, en ejemplos como éste realmente se aprecia más bien una simbiosis entre formalismo y psicologismo, y es en este punto de equilibrio donde queremos mantener nuestro enfoque.

<sup>121</sup> TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>122</sup> ZUBIAUR, F. J. *Op. cit.*, p. 232.

<sup>123</sup> “Unas pocas veces he conseguido moverme entre el sueño y la realidad sin esfuerzo: *Persona, Noche de Circo, El Silencio, Gritos y Susurros*”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), p. 247.

<sup>124</sup> Es interesante apreciar cómo este rasgo, propiciado en buena medida por el montaje de un lado y los planos fijos del otro, al que se añade la música de la película con sus singularidades rítmicas, generan un “tercer ritmo” que será el que en definitiva perciba el espectador.

de la música tonal, la película contendría todos esos rasgos opuestos que caracterizan a la música atonal.

Sin embargo, ello no nos debe de inducir al error de creer que en *Persona* el azar y la improvisación llevan la iniciativa. Que el estilo filmico de la película presente esa anormalidad respecto a la corriente dominante del Cine del pasado, presente y futuro (a día de hoy podemos decir que no ha envejecido en absoluto), que abarque temas en principio tan “extraños” para el amplio público, no debe despistarnos, sino obligarnos a poner los cinco sentidos a la hora de “enfrentarnos” a *Persona*. El cine de Bergman, sea la película que sea parece tener la precisión musical de una fuga barroca alemana, de un poema meticulosamente organizado, cuidado<sup>125</sup>. Si el cine más transgresor de los años sesenta ha sido frecuentemente comparado a -e incluso por ello ha incluido- solos de *Jazz*, debido a su libertad formal y carácter improvisado, la presente película está totalmente exenta de esencia jazzera alguna. El cine, como la música, se desarrolla en el tiempo, y éste es su principal aspecto ontológico, el cambio<sup>126</sup>. De esta manera, ese fluir que representa una película, ese devenir, se corresponde muy oportunamente con la música de *Jazz* en algunas de sus vertientes y su aire improvisado y estética de la imperfección, de donde también se podría hablar de Música Aleatoria o Indeterminada. Además, si atendemos también a la propia música, mediante la elección de la música de *Persona* se pretende llegar a ese mismo efecto, a través de un estilo anclado en la modernidad atonal del siglo XX y sus rasgos característicos en el empleo de los principales elementos del lenguaje musical, donde esa estética de la imperfección y de la improvisación no es más que el aspecto superficial de una profundidad cuidada hasta sus más mínimos detalles desde el estudio de la narratología.

Otro de los efectos más significativos de la película es su concepción del tiempo. En *Persona* lo real, lo aparentemente ficticio, lo simbólico, y los reinos del subconsciente, se dan cita para acabar transmitiendo, como acabamos de decir, una sensación de que el tiempo deviene caprichosamente, y por ende el *tempo* de la película, buscando la analogía musical<sup>127</sup>.

Al igual que su música, el conjunto genérico de la propia película parece no llevar un pulso

<sup>125</sup> El propio artista nos comenta, “el ritmo de mis películas lo concibo en el guión, en el escritorio, y nace ante la cámara. La improvisación en cualquiera de sus formas me es ajena. Si alguna vez me veo obligado a tomar una decisión improvisada, el miedo me hace sudar y me paraliza. El hacer cine es para mí una ilusión planeada con todo detalle, el reflejo de una realidad que, cuanto mayor me voy haciendo, me parece cada vez más ilusoria”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), p. 84. A lo que añadirá en otro lugar, “el guión manuscrito de *Persona* no se parece a un guión normal. Cuando uno escribe un guión, también acomete los problemas técnicos. Escribe, por así decirlo, la partitura. Después no hay más que colocarla en el atril y la orquesta toca. [...] Sólo me atrevo a improvisar si sé que puedo volver al plan minuciosamente establecido. No me puedo fiar de la inspiración cuando estoy en el lugar de rodaje. Si se lee el texto de *Persona*, puede parecer una improvisación. Pero está planificado con extremada minuciosidad”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), p. 58.

<sup>126</sup> LACK, R. *Op. cit.*, p. 253.

determinado, estable y perdurable, y una sensación suspensiva parece anular la anterior opción. Además, y siguiendo la línea de sus últimas películas, esa de la cual no se apartará ya prácticamente en los años sucesivos, la película contiene un importante conjunto de planos fijos, estáticos. Aquí, y como sucedió en el análisis de películas anteriores, la referencia a Tarkovsky vuelve a ser inevitable. Para éste, la ontología básica del tiempo cinematográfico se construye en el interior del propio plano, en el conjunto de los propios elementos que contiene el plano, más que en el proceso de edición, surgiendo el ritmo de la película más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano, no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos<sup>128</sup>. Para Lack, “es este sentimiento de paso del tiempo en el interior del plano, más que los trucos de montaje que permiten a un personaje atravesar el Mundo en un segundo, lo que mayor parecido tiene con la música. [...] Ciertos tipos de movimiento interno en un plano tienen un impacto diferente sobre nuestra percepción del tiempo rítmico”<sup>129</sup>. Igualmente, en *Persona* Bergman parece querer seguir las ideas que Tarkovsky empleó en su cine, un cine que el propio director ha reconocido como una de sus mayores influencias, director del cual también ha dicho es el más grande de todos. En la obra que nos ocupa, el factor montaje juega un papel muy relevante en varias ocasiones, constituyendo un muy buen ejemplo de cómo manejar el juego dialéctico entre los llamados “montaje visual horizontal”: la expresión visual simple en la que una toma sigue a otra acorde a la linealidad de la historia; y “montaje visual vertical”: la expresión visual en la que se crean otras dimensiones espaciales, temporales e incluso emocionales, como es el caso del montaje paralelo o (de manera especial en este *film*) el montaje asociativo, que expresa la imagen mental de algún personaje. Su repercusión sobre la apreciación temporal en el cine es palpable. Pero como ya se comentó anteriormente, son frecuentísimos los planos estáticos a lo largo de toda la cinta desde el mismísimo comienzo, lo que, a su vez,

---

<sup>127</sup> De nuevo en sus propias palabras, hablando sobre esta misma película, “el factor de tiempo y espacio debe ser secundario. Un segundo debe poder extenderse durante un largo periodo de tiempo y contener un puñado de réplicas esparcidas sin coherencia. Esto se ve en la película terminada. Los actores se desplazan de habitación en habitación sin tiempos muertos ni escenas de relleno. Cuando conviene se acorta o se alarga la acción. Se ha eliminado el concepto de tiempo”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), p. 54.

<sup>128</sup> “La imagen filmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma. [...] La imagen filmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por eso, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo del tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo [...]. El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han premontado, puesto que en su interior existe una ley según la cual corresponden unas con otras, una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes”. TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, pp. 138 y ss.

<sup>129</sup> LACK, R. *Op. cit.*, p. 355.



y teniendo en cuenta el modo de desarrollarse la acción, contribuye a ese efecto de pulso suspensivo al que nos hemos referido hace un momento, acrecentado además por el tratamiento que recibe la propia narratividad de la película, con un estilo decididamente rupturista. La música, una vez más, se corresponderá con la sensación general de la película, conteniendo en sí misma esos caracteres, donde prima más el instante que el conjunto, ya que cada instante encierra un valor ya de por sí y a su vez afecta en su estilo, lugares presenciales, duración..., a la sensación rítmica general de la película<sup>130</sup>.

En definitiva, a la hora de intentar llegar a términos concluyentes cuando se trata de definir o analizar el ritmo de las películas de cine, y más aún cuando se trata de artistas como el Bergman de los años sesenta y setenta en producciones como estas dos últimas u otras como *Pasión* o *Gritos y Susurros*, los elementos del lenguaje musical a tener en cuenta son diversos y están cohesionados de manera suficientemente orgánico-celular para que en la recepción cerebral sobre el espectador no sea fácil determinar de forma aislada quién o qué ha llevado la pauta, una pauta que de alguna forma no ha podido concebir el realizador *a priori*, de manera completa. Si desde el punto de vista musical, el concepto de ritmo es bastante claro, desde el punto de vista cinematográfico las cosas no parecen tan claras; como escribe Nieto

es el resultado de la elaboración de elementos diferentes y heterogéneos que intervienen en la narración cinematográfica, tales como el movimiento de la cámara, el de los actores, la cadencia del diálogo, la música y el montaje. [...] En un principio se podría pensar que, de todos estos elementos mencionados es el montaje, por su naturaleza física [...], el que mayor sensación rítmica puede transmitir, [y sin embargo] el espectador percibe antes el ritmo interno de una secuencia, es decir, el que produce el movimiento de la cámara y de los actores, la cadencia del diálogo, etc., que el que se podría derivar de los cortes del montaje<sup>131</sup>.

Aun tratando este capítulo del Cine como medio artístico que puede ejemplificar mediante otros medios elementos y parámetros musicales, al margen de la música que

---

<sup>130</sup> Partiendo de este hecho, y apoyándose en las concepciones sobre el paso del tiempo de Friedrich Nietzsche y Henri Bergson, Enrico Fubini considerará la música de vanguardia como puro devenir, en las antípodas de la música como narración o como vicisitud, aun cuando se trate de una vicisitud psicológica, con un comienzo, un desarrollo y una conclusión. (Véase FUBINI, E. *Op. cit.*, pp. 466-67). A su vez, para una profundización explicativa en el concepto de *duración* bergsoniana puede consultarse PERNIOLA, Mario. *La Estética del Siglo Veinte*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001, pp. 29-36. (1997).

<sup>131</sup> NIETO, J. *Op. cit.*, p. 36. El compositor español también aporta al respecto las conclusiones empíricas de las investigaciones llevadas a cabo en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona por el profesor Ángel Rodríguez Bravo, para sostener esta tesis.

contenga o deje de contener determinada película, es decir, por su propia cualidad visual, narrativa..., también es importante observar cómo en relación a este concepto de “temporalidad” aplicado al cine, la música afecta a la sensación de devenir que la película consiga transmitir de una u otra forma, debido a su carácter de inmediatez, por el cual “la música interviene en el *film* para resolver de manera radical el principal problema del cine: el tiempo. La música soluciona la cuestión de la economía temporal por su capacidad para dirigirse inmediatamente al receptor e intensificar su reacción. [...] Por su carácter directo e intensificador, la actuación de la música hace ganar tiempo a una narración que debe plantear y resolver una historia en noventa minutos”<sup>132</sup>. En nuestro caso esto es especialmente significativo en obras como *Sonata de Otoño*, *Gritos y Susurros* o *Como en un Espejo*, donde las escasas participaciones musicales, como si de pinceladas de color dispersas se tratara, aportan una considerable carga dramática y expresiva, de intensificación general, sobre el producto total resultante, y recalcan la cadencialidad de la película, sobre el sentido temporal más externo pero también sobre el más interno, esto es, el de la sensibilidad del espectador, el ritmo al que se conmueve o no lo hace, y que acaba afectando a esa temporalidad externa a la que referimos.

Otra analogía con la música que tampoco podemos olvidar, retomando *Persona*, es la relación entre las interacciones de los personajes y la música de cámara. Si ya con películas anteriores como *La Vergüenza* o *Como en un Espejo* el trabajo en la interacción de los actores favorecía la definición de “cine de cámara” a este tipo de trabajos, aquí no será menos. Ya vimos cómo el propio Bergman ha definido en alguna ocasión a esta película como “una sonata para dos instrumentos”, y lo cierto es que la película gira en torno a dos personajes básicamente, que se reparten más de tres cuartas partes del metraje total. Sus interacciones, sus conversaciones (o monólogos más bien, por ser Alma la única que habla) y enfrentamientos, el *contrapunto* psicológico entre ambas, sus grados de pulsión y repulsión, o los distintos niveles dinámicos, siguiendo con la analogía musical, de las situaciones en las que se desenvuelven pasando de una serenidad *pianissimo* a una agresividad *fortissimo* (recordemos que en alguna ocasión se acarician con ternura y en otra se llegan a agredir físicamente), etc., todo parece favorecer esta transferencia de elementos musicales a la imagen y viceversa, permitiendo movernos en el ámbito de la metáfora artística.

---

<sup>132</sup> COLÓN, C.; INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*, p. 240.

Dirijamos ahora nuestra atención hacia *Sueños*, película decididamente diferente a la anterior. Ya el propio E. Rohmer habló en su día de la construcción musical de esta obra, idea recogida por Siclier en su volumen sobre las primeras obras de Bergman, cuando apunta que

la originalidad [del *film* se halla] en el desarrollo paralelo de estas dos historias, que no se entrecruzan y que sólo tienen como trazo común el de la identidad de profesiones de las dos mujeres y la ocasión de su viaje. El guión de *Sueños* contiene materia para dos películas, y estas dos cintas solo forman una, sin que en ningún momento el paso de la acción de la una a la otra pueda parecer arbitrario. La unidad no reside en la acción, sino en la continuidad de una serie de momentos y de acciones simultáneos que se corresponden entre sí<sup>133</sup>.

Efectivamente, una vez llegan a Göteborg, cada mujer se dedica a cosas diferentes pero simultáneas, y siempre manteniendo una conexión que pasa de una historia a la otra, desde las ilusiones de Doris ahora que ha conocido al diplomático millonario hasta las de Susanne, que cree ingenuamente que realmente algún día su antiguo amante -con el que de nuevo vuelve a yacer abrazada en la cama- volverá con ella y abandonará a su esposa e hijos; o en esa tensión e incomodidad que acaece cuando aparece la díscola hija del cónsul y humilla a Doris, y que no es menor que la humillación infligida a Susanne por la esposa de su amante y su inesperada irrupción en la habitación de éstos. Las historias se van desarrollando progresivamente en un clima de conexiones y reflejos mutuos, aunque siempre una historia en torno a la otra en cuestiones de relevancia e importancia final, apreciándose que “el centro de esta película, que contiene dos, es, pues, finalmente Susanne, y la aventura de Doris, tan desarrollada como la suya, es a manera de contrapunto”<sup>134</sup>. Oportuno concepto este de “contrapunto” si, como ha escrito Cowie, “el efecto de *Sueños* es el de una doble [*sic*] fuga musical”<sup>135</sup>. Igualmente, este efecto ya podía ser apreciado en la segunda mitad de *La Sed*, mediante la alternancia reiterada de la historia de Viola en la consulta psiquiátrica primero y en el episodio con Valborg después (en el cual ésta intentará seducirla), con la historia de Ruth y Bertil ya en el vagón de tren en el que vuelven a Suecia cruzando Alemania, y que se entrelazará con la otra, ambas conectadas por el pasado de los personajes y su mutua repercusión en el presente. Volviendo a *Sueños* y a las ideas de Cowie, más adelante añadiré que

---

<sup>133</sup> SICLIER, J. *Op. cit.*, p. 125.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>135</sup> COWIE, P. *Op. cit.* (I), p. 156. Añadimos el “*sic*” por considerar que el autor desconoce la estructura de la forma Fuga, la cual de alguna manera ya es doble, por jugar con una pregunta a la cual sigue una respuesta contrapuntística. La fuga doble propiamente dicha es aquella que contiene dos preguntas (o sujetos), y por tanto dos respuestas. Sumamos este pequeño matiz técnico a las palabras de Cowie, sin restarle por ello valor a su interesante apreciación.

la lógica de *Sueños* es esférica. Los dos asuntos giran en torno del mismo eje (la visita a Göteborg), pero jamás se tocan; en lugar de ello, cada uno *refleja* el otro. No suele gustarle a Bergman que sus tramas vayan en línea recta, porque si así fuera se perdería la sensación de encierro que engendra el drama. Sus películas empiezan y acaban en el mismo lugar: el salón de modas aquí, la orilla del mar en *El Séptimo Sello*, el compartimento del tren en *El Silencio*<sup>136</sup>.

Lejos de que todas sus películas empiecen y acaben en el mismo lugar, sí que es cierto que muchas son las que así lo hacen, y ello tiene también cierta repercusión para el presente apartado centrado en las analogías música/cine, si atendemos a la muy común propensión musical de tender a la repetición, literal o variada en sus secciones, melodías y/o armonías, fenómeno muy estudiado y analizado desde la Psicología de la Percepción musical, y frecuentemente acaecida tras un proceso digamos, genéricamente, de desarrollo, como sucede en el paradigmático ejemplo de la forma Sonata, con toda la dosis de dramatismo musical que ello acarrea. Este juego entre finales y principios en el cine del director también lo podemos apreciar en las siguientes secuencias:

- En *Gritos y Susurros*, el comienzo nos presenta los alrededores de una lujosa mansión, sus jardines y esculturas decorativas en un nebuloso amanecer, además de un columpio abandonado. Al final, las tres hermanas y la criada pasearán por esos jardines y se dirigirán a ese columpio, cuando todavía estaba activo.

- En *Fanny y Alexander* comienzo y final se centran en la figura del niño Alexander, en su mágica disección analítica del mundo que le rodea, perdido en los vastos espacios de la mansión familiar.

- En *Sonata de Otoño* Viktor observa a su mujer escribiendo sin ser visto, y comenta cómo siente a su mujer, de qué manera inefable la ama, entre otras cosas. El final del *film* nos remitirá una vez más a esa escena, y a reflexiones similares sobre su esposa.

- En *Prisión*, un viejo profesor de Matemáticas se dirige a un estudio de Cine en busca de un antiguo alumno suyo, ahora director, al que quiere proponer una historia, un guión, para una película. El final nos devuelve al mismo estudio, en que se está filmando todavía la misma película, y de nuevo al tema de ese guión cinematográfico.

- En *Juegos de Verano*, tras unas breves imágenes de la ciudad donde viven los personajes, nos sumergimos en el mundo de una academia de Ballet clásico, en sus ensayos, funciones y demás. Tras una trama a lo largo de los recuerdos del pasado de la protagonista, volveremos a ese lugar y situaciones escénicas.

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 159-60.

- *Los Comulgantes* comienza y termina con el Pastor oficiando su servicio religioso, aunque en iglesias distintas, pero en la misma situación y desarrollo ritual.

Acabamos de referirnos a *Sueños* como una fuga musical. No es la primera vez que un exégeta bergmaniano utiliza esta comparación para alguna de sus películas. Para Robin Wood, *Fresas Salvajes* está construida como una especie de fuga temporal. Para el autor,

cada generación de la familia Borg -Isak, su madre, de noventa y cinco años; su hijo Evald- es una exposición del tema de una fuga, con Alman, el marido católico del accidente automovilístico, como variación. Las dos Saras -la antigua y la actual- representan sendas exposiciones del contratema. Las diferentes partes que integran la composición están desarrolladas en forma de contrapunto y según combinaciones constantes; el contrapunto alcanza su máxima intensidad en la secuencia central del sueño [de Borg en el que camina por un bosque al atardecer con bandadas de aves en el cielo y se aproxima a una solitaria cuna]<sup>137</sup>.

añadiendo a continuación

aunque el paralelo es bastante exacto, no se puede hablar de una elaboración esquemática pormenorizada; en efecto, cabría igualmente considerar la estructura del *film* como típica de una sonata-rondó. Lo que sí es cierto es que el efecto total del *film* sobre los sentidos y, a diferencia de la pintura, tiene una duración fija en el tiempo<sup>138</sup>.

Nosotros desde la Musicología, insistimos, recomendamos precaución y flexibilidad a la hora de buscar este tipo de *analogon*, pues aunque el autor matiza que no se puede hablar de una elaboración esquemática pormenorizada -además de su libertad conceptual, en la cual no vamos a detenernos-, enseguida añade que la estructura del *film* es como la de la Sonata-rondó (o Rondó-sonata, como suele ser de común denominación). Pero esta forma musical, consistente en una alternancia de coplas y estribillos más una coda facultativa, difícilmente puede corresponder a la estructura de *film* alguno, o al menos *sensu strictu*, por más que *Fresas Salvajes* haga gala de un inteligente y original juego de *flashbacks* y reminiscencias varias a un alto grado de organicidad, de conjunción celular. Diremos, como otras veces, que frecuentemente se transmite una sensación, derivada de una mayor o menor similitud estructural entre determinados filmes y formas y/o elementos del lenguaje musical.

He aquí algunos de los ejemplos que nos propone Wood:

- El contratema encarnado por las dos Saras, lo constituyen la viveza y la espontaneidad. También hay aquí un desarrollo a través de las generaciones (utilizando este

---

<sup>137</sup> Véase WOOD, R. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>138</sup> *Ibid.*

término *lato sensu* porque las dos Saras no están relacionadas entre sí): la Sara I crece en medio de las restricciones morales de la época y la falta de intimidad, se halla dividida entre los dos hermanos Isak y Sigfrid; la Sara II es más libre que su predecesora, y también se halla dividida entre otros dos hombres que la pretenden.

- La organización musical del *film* se nota tanto en los detalles particulares como en las líneas generales de su estructura: continuamente surgen nuevos motivos visuales que son recogidos, variados y desarrollados a lo largo del *film* según una técnica típicamente musical. Por ejemplo, nacimiento y muerte, fertilidad y esterilidad, ternura de la maternidad e infecundidad del aislamiento, paso del tiempo, acción recíproca de la memoria, el sueño y la realidad, continuidad a través de las generaciones... Todas estas ideas se reflejan en imágenes dispersas a lo largo del *film*. Dos ejemplos:

- Isak está soñando despierto, y ve a su prima Sigbritt sacar a su hijo pequeño de la cuna bajo el frescor de unos árboles. Cuando Isak visita a su madre, ésta le recuerda cómo solía cuidar Sara del hijo de Sigbritt. Al comienzo del sueño que tiene en el coche, Isak sigue a Sara por un bosque misterioso y crepuscular. Cuando llega por fin al lugar donde está la cuna, Sara toma en sus brazos al niño, le dice que no tenga miedo, y se mete con él en la casita; casita que se transforma de pronto en otra casa, donde Sara y el hermano de Isak, recién casados, están cenando juntos. Cuando Isak despierta por fin de su sueño, Marianne le habla del día en el que le declaró un *ultimatum* a Evald. Hay entonces una analepsis o *flashback* que nos la muestra esperando bajo la lluvia junto a un árbol muerto; acaba de decirle a Evald dentro del coche que está embarazada, y Evald le habla a su vez de la sensación que tiene de estar “muerto ya en vida”.

- Las imágenes de la naturaleza, relacionadas especialmente con las dos Saras: los árboles muertos, por un lado, las fresas salvajes, por otro; los dos ramilletes de flores silvestres que Sara II y sus dos amigos ofrecen a Isak en el curso del viaje que realiza a Lund; la fértil y soleada pradera por la que Sara I le lleva a Isak a ver a sus padres en el último sueño. El *flashback* de Marianne y Evald tiene como telón de fondo un mar agitado y sombrío; en la última secuencia del *film*, Isak contempla, enternecido, a sus progenitores desde la orilla opuesta de la pequeña bahía en que se encuentra pescando el padre...

El mismo autor vuelve a encontrar este tipo de analogías en el caso de *Los Comulgantes*, al sostener que su final

es uno de los más “abiertos” de toda la Historia del Cine: ni cristiano ni ateo, ni optimista ni pesimista. [...] La *Cuarta Sinfonía* de Sibelius –una obra tan austera, comprimida y

enigmática como *Los Comulgantes*, tiene, que yo sepa, un final único entre todas las sinfonías [sic]: ni un *fortissimo* ni un *pianissimo*, sino un *mezzoforte* indefinido. A ningún director de orquesta se lo he oído interpretar fielmente; del mismo modo, pocos parecen dispuestos a aceptar al pie de la letra el clarísimo “*mezzoforte*” del final de *Los Comulgantes*<sup>139</sup>.

Al margen de la excesiva categorización de Wood sobre la obra de Sibelius -su volumen es ya de 1969-, volvemos a traer a colación sus palabras por el interesante cotejo analítico del campo musical y del cinematográfico.

Muchos son los ejemplos, y muchas veces desde la voz del mismo director, que podrían incluirse aquí, pero consideramos que sería continuar una línea de redundancia que es preferible evitar<sup>140</sup>. Vamos a concluir por tanto con alguna observación relativa a las indicaciones de carácter musical. Buscar ejemplos de indicaciones de carácter llevadas a estas películas sería como hablar del clima afectivo que como tal tiene cada uno de los largometrajes<sup>141</sup>. No obstante, *El Ojo del Diablo* supone un ejemplo singular debido a la particularidad de sus títulos de crédito iniciales. Mientras suena una sonata de Domenico Scarlatti, vamos viendo pasar los títulos de crédito, y en un momento dado se lee “un rondó caprichoso por Ingmar Bergman”. Desde luego, no se trata de ver si la película tiene una estructura formal de rondó, con sus correspondiente alternancia estribillos y coplas, porque sería forzar demasiado las cosas, a pesar de que efectivamente hay cierta alternancia entre los episodios de la Tierra y el Infierno, pero habría que tener también en cuenta al presentador de la historia (que por cierto tiene una proporcionada alternancia con los episodios de la Tierra). Nos estamos refiriendo al carácter que puede tener el Rondó, pues es una forma musical que frecuentemente también implica un determinado carácter, a partir del *rondeau* del Barroco francés del cual, en calidad de movimiento de danza, procede. Además, aquí se añade “caprichoso”, y todo esto acompañado por una de las sonatas de Scarlatti, que si formalmente

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, pp. 134-35.

<sup>140</sup> Agrupamos aquí algunas de las más destacables, recogidas de algunas de las principales obras publicadas sobre el artista. En *Bergman on Bergman* (BJÖRKMAN, S.; MANN, T.; SIMA, J. *Op. cit.*) Bergman hablará de *Noche de Circo* como un tema (el episodio inicial del payaso Frost y su esposa Alma sobre la humillación y el erotismo) y una serie de variaciones en las personas de Albert y Anne y sus respectivas incursiones paralelas (p. 86); de *Como en un Espejo* le preguntan sobre su similitud con la forma Sonata, pues él mismo mencionó en una ocasión la sonata *Waldstein* de Beethoven (p. 164); y en relación con *Los Comulgantes* y *El Silencio* declara que su idea original era partir de principios musicales en vez de dramáticos, según unos ritmos determinados y unos temas y contratemas, donde además pensó en el *Concierto para Orquesta* de Bartók, con esa aburrida nota continua hasta la repentina explosión (p. 181). Pero aún se pueden encontrar más comentarios. En *Imágenes* (BERGMAN, I. *Op. cit.* [III], p. 78) escribe que el título de esos gritos y susurros (cargados de resonancias metafísicas) que dan título a una de sus obras mayores los sacó de una reseña de un crítico musical que escribió que determinado cuarteto de Mozart era “como unos gritos y susurros”.

<sup>141</sup> Permítasenos anotar de todas formas, junto a la película de la que vamos a hablar, la comparación de *Sonrisas de una Noche de Verano* con un vals o una polca de Johann Strauss hijo.

no se parecen al Rondó sino al primer movimiento de la futura Sonata clásica del cual son protoforma, también es cierto que, más allá de lo formal, las sonatas en un solo movimiento del compositor, tanto en el aspecto formal como en el de la armonía, se pueden definir como una danza aislada de la antigua Suite, y de ahí la relación que proponemos. El desarrollo del *film* nos dejará comprobar cómo efectivamente se trata de una obra filmica muy distinta a las del Bergman más filosófico, teológico o psicológico, y exenta de tragedia. Se trata de una especie de comedia (como dirá su presentador), cargada de elementos distanciadores y con un tono amable y ligero, pero sin sacrificar del todo una profundidad de contenidos que de una u otra manera casi siempre se conservan.

Para ir concluyendo, queremos hacer mención a un caso aparte de lo que estamos comentando, pero que creemos puede tener relación. Se trata de la película *Hacia la Felicidad*. Nos movemos en un plano alegórico donde no se trata de encontrar analogías música-imagen como en los anteriores ejemplos. Ahora se trata de entender como alegoría el mensaje de la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven, obra final de las interpretadas por la orquesta donde tocan los protagonistas del *film*, y que también oíamos al comienzo. Es decir, no es sólo el final de la película lo que mantiene esas analogías, sino toda la película en sí, comprendiendo su sentimiento como un todo global, no de forma sincrónica con la música. Lo vemos por ejemplo en esa parte del poema de Friedrich von Schiller donde se invita a no escuchar esos sonos oscuros y tristes y dirigir la atención hacia aquellos otros más alegres y luminosos, que bien podría relacionarse con la actitud ambivalente de nuestro protagonista, mezclándose con unos círculos de amistades poco recomendables hasta que finalmente vuelve a la vida con su mujer e hijos; o en ese comienzo de la sinfonía, con su carácter entre trágico y heráldico, que podría relacionarse con el propio comienzo de la película, cuando se recibe la mala nueva del fallecimiento de su mujer e hija; o, por supuesto, en esa alegría a la que se llega a través del dolor, y que es más grande que la propia alegría, parte del mensaje de la sinfonía y que viene a ser lo que le acaba sucediendo a nuestro joven violinista.

Sean cuales sean las impresiones que este cine nos transmite a la hora de analizar sus transversalizaciones musicales, no está de más traer a cita unas líneas sobre cómo entiende el propio artista su obra, en este nivel musical del que hemos venido hablando:

la extraña vivencia de la *Petite Symphonie Concertante* de Frank Martin. Empezó muy agradablemente y me pareció hermosa y conmovedora. Luego de repente me di cuenta de que



*esta música es como mis películas*. Yo he dicho alguna vez que quiero hacer cine como escribe música Bartók. Pero la verdad es que hago cine como Frank Martin en su *Symphonie Concertante*, y no es nada divertido. No puedo decir que sea mala música, al contrario, es impecable, hermosa y conmovedora, además muy refinada, en cuanto a tonalidad. Pero tengo la fuerte sensación de que esta música es superficial, que utiliza ideas que no lleva hasta el final, que emplea más efectos de los que en realidad puede justificar. Kåbi [(esposa del director por aquel entonces)] dice que no es así. Pero yo sin embargo sigo dudando, y estoy bastante triste<sup>142</sup>.

En otra ocasión comentará

hoy en día puedo comportarme mucho más como un director de orquesta. Imagina un director de orquesta que no sabe cómo tocar los diversos instrumentos, que no puede mostrar a sus músicos lo que tienen que hacer en diversos lugares, dónde el compañero que está tocando el fagot debe respirar, si una nota debería atacarse con un golpe de abajo a arriba o de arriba a abajo [...]. Es precisamente lo mismo con los actores y los técnicos. En primer lugar, siempre darlos puramente instrucciones técnicas<sup>143</sup>.

A tenor de lo escrito a lo largo de este capítulo, parece más que justificado este paralelismo que ofrece Bergman entre estas dos profesiones de dirección.

---

<sup>142</sup> BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), p. 219.

<sup>143</sup> BJÖRKMAN, S.; MANNSSON, T.; SIMA, J. *Op. cit.*, p. 58. [Trad. propia].



## LA MÚSICA, ELEMENTO DRAMÁTICO

Como es lógico, la música desempeña un importante e imprescindible papel dramático en estas películas. El elemento dramático general que la música aporta a las historias que el cine nos presenta y a la constitución de la puesta en escena, es uno de los puntos más representativos de la disciplina músico-cinematográfica. De hecho, algunos de los modelos compositivos que estamos trabajando podrían ser incluidos bajo éste, como por ejemplo el caso de “Fuera del Tiempo en el Tiempo” o “Tematismo, *Leitmotiv* y Variación”. Sin embargo, se ha preferido una acotación de aquellos momentos en los que la música asocia distintas partes de la película y aporta con ello elementos de connotación y simbolización, su presencia anticipa sucesos por venir (o nos engaña a este respecto), pretende sorprendernos repentinamente, acompaña determinadas palabras pronunciadas por los personajes generando con ello una profundidad semántica sobre las mismas, su propia naturaleza emotiva es correlacional a la de la temática y dramatismo del *film* -se habla aquí de paralelismo frente a contrapunto, dentro de la teoría músico-cinematográfica-, ayuda a la caracterización dramática de los personajes, es o no empática con la imagen a la que acompaña, etc. En algunos casos, y esto es parte de la presencia de la música en el cine como tal y en este autor como uno más, la música supone un factor imprescindible para la comprensión plena de la escena o secuencia; pero en muchos otros, y tomando prestadas las palabras de Nieto<sup>144</sup>, la música no añade ni inventa nada, sino que sirve de filtro para que el espectador reciba nítidamente, de entre todas las posibles lecturas que la imagen ofrece, precisamente la que el artista desea.

Como es lógico, este apartado centrado en la música a modo de elemento dramático incluye, debido a su propio carácter general, diversas funciones, todas ellas *al servicio del drama*, que es de lo que se trata. Muchas de ellas, y como acabamos de decir, se pueden apreciar en distintos capítulos de este trabajo donde se toquen unos temas que también podrían haberse incluido aquí. De esta manera, las funciones estructural, emocional, significativa, narrativa, etc., se diluyen en la propia descripción y análisis de las páginas que siguen<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> NIETO, J. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>145</sup> Para una profundización en esta y otras funciones puede acudir a COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*, pp. 225-49. Véase también RADIGALES, J. *Op. cit.* (II), pp. 31-52.

Debido a la considerable extensión de este bloque, sin duda el mayor de todo el trabajo de investigación, algunos de sus contenidos han sido reagrupados en subepígrafes, que permitirán una mayor discriminación conceptual y cinematográfica.

Comencemos por *El Séptimo Sello*. Por el lugar en que cabalgan caballero y escudero de camino al pueblo más cercano y tras habersele presentado ya la Muerte a aquél, la cámara se olvida de éstos y nos conduce y presenta a la pequeña compañía de juglares, que han parado su carreta para descansar en ese soleado páramo. Jof (José) será el primero en levantarse y salir a estirar las piernas pero, repentinamente, sufre una visión en la que se le aparece la Virgen María con el Niño Jesús. Se escucha una música celestial de voces blancas. Apacible y tranquila, es antitética respecto a la coralidad oída con anterioridad, que asociábamos a la Muerte, su aparición y sus estragos. La asociación con la tradicional impronta querubínica, sumado a que también escuchemos un arpa (tan asociado a lo celestial), refuerzan el carácter mariano de la escena. La música no la oímos sólo los espectadores, sino también el juglar, como comentará más tarde a su mujer Mia (María). Cuando poco después ella le dice “te quiero”, entra esta misma música incidentalmente. Con esto se aportará un importante elemento dramático a la historia. Bergman, desde su personal visión de lo divino y dentro de su, digámoslo así, manifiesto ateísmo, rescata del Cristianismo el concepto de amor entre los seres humanos, como algo no ya importante, sino obligatorio en el mundo que nos ha tocado vivir, y así lo ha declarado en más de una ocasión. Pero le parece reprochable la visión del Cristianismo atormentado y negro que históricamente ha engendrado el Catolicismo y más tarde el Protestantismo. Por tanto he aquí uno de los sentidos y mensajes de *El Séptimo Sello*. La fe se desarrolla en la vida sencilla y tranquila, lejos de la superchería y el autocastigo. Al volver a sonar ahora la música oída cuando aparecieron la Virgen y el Niño, se asocia la cristiandad pura de esa imagen a la de los juglares en su escena de amor<sup>146</sup>. La misma música se escuchará una tercera vez en el mismísimo final, cuando la Muerte se los lleva a todos en su danza macabra pero ellos dos y su hijo reanudan en armonía su camino.

Cuando el caballero y su escudero reemprenden el camino tras pasar unos minutos en la iglesia del pueblo volvemos a escuchar, por tercera vez, una música que se acaba asociando a la especie de aventura que corre el caballero a su regreso de las Cruzadas. Pero como sucedió con anterioridad, vuelve a dar un inesperado y pequeño giro hacia la “coralidad mortuoria” que acompaña muchos momentos de la cinta, de rango mayestático. Esto podría

---

<sup>146</sup> Muy significativo a este respecto que los juglares se llamen María y José.

parecer fuera de toda lógica dramática, pues al fin y al cabo simplemente se habían parado a coger agua en una pequeña aldea. La lógica llegará cuando se compruebe que la aldea está deshabitada y que sólo quedan cadáveres, como recuerdo del paso de la peste, esto es, del paso de la Muerte. Además, dicha coralidad, estilo general del color instrumental, y carácter musical, son parecidos a lo que también se oía tras aparecerse la Muerte al caballero en la playa y aproximarse para llevárselo, y cuando más adelante se le vuelva a aparecer para reanudar su partida de ajedrez y, sorpresivamente y en otro lugar, entre los soldados y monjes que van a quemar a una supuesta adoradora de Satanás en nombre de Dios. Maneja ligeramente, variando, las notas de la secuencia musical del *Dies Irae* de la que mucho se hablará a través del presente trabajo doctoral<sup>147</sup>. Ello conecta dramáticamente la Muerte y la oscuridad, con la religión oficial, pues con la procesión de flagelantes que canta la secuencia van monjes, y de esta manera se incide en lo que decimos.

Hacia el final, la película nos ofrece el espeluznante espectáculo de un Auto de Fe. Los soldados al servicio de la Iglesia, se disponen a quemar la supuesta bruja lasciva que decimos, momentos cinematográficos que recuerdan el influyente ambiente de *Dies Irae* de Carl Dreyer. Entre los soldados también se hallan algunos monjes inquisidores. Llevan capucha, y al dirigirse el caballero Blok a uno de ellos para preguntarle si era necesario romper las muñecas de esa pobre chica, éste se da la vuelta y reconocemos a la Muerte, que ha engañado al caballero pero también a los espectadores, que no saben que es Ella disfrazada. En este punto observamos un interesante factor dramático-musical. Al darse la vuelta el monje y constatar caballero y espectadores de la película que es la Muerte, suena un instante musical agresivo-sorpresivo, a modo casi “de susto”. No obstante, no es la primera vez que engaña así al caballero Blok, pues cuando éste se dirigió al confesionario en la iglesia del pueblo, el confesor no era tal, sino la Muerte haciéndose pasar por cura para engañar al caballero y conocer sus secretos (como, por ejemplo, la última técnica que emplea en su partida de ajedrez). Al mostrar en aquella vez su rostro, no sonó ninguna música adaptada dramáticamente a la sorpresa del caballero, debido a que esta vez el espectador sí sabía de su estratagema, y el único engañado era el personaje.

---

<sup>147</sup> Esta célula motivica queda aún más clara, aunque manteniendo también un interesante grado de sutileza, en otros momentos como aquel en el que escudero y caballero se encuentran con un hombre que parece dormido pero al levantarle la cara ven su putrefacción por llevar varios días muerto (de nuevo reflejo de los estragos de la Muerte por la zona) o más adelante en una de las escenas alrededor de la partida de ajedrez en que la Muerte parece amenazar con llevarse a los juglares y su pequeño bebé. Las dos veces el breve fraseo corre a manos del fagot, dentro del tejido musical sinfónico.

Con ciertas similitudes con el estilo *Road Movie*, *Fresas Salvajes* se desarrolla casi íntegramente en la carretera (y en los sueños que el protagonista tiene en su trayecto). En una de las paradas se disponen a comer algo el anciano, su nuera Marianne y los autoestopistas, y en el distendido clima de la sobremesa abordan temas espirituales y religiosos. Los jóvenes preguntan a Borg si cree en Dios, pero éste desvía la pregunta, y acaba recitando, con ayuda de su nuera Marianne, un poema que ya había comenzado un poco antes de la interrupción, del poeta sueco Johan Olof Walhin:

*¿Dónde está el amigo al que busco por todas partes?,  
Al hacerse de día, mi ansia también crece.  
Cuando el día se acaba, aún no le he encontrado,  
Aunque el corazón me queme,  
Veo sus huellas en toda fuerza que se revela,  
En el aroma de una flor,  
Y en una espiga que se inclina.  
En el suspiro que exhalo, en el aire que respiro,  
Está el amor.  
Oigo su voz en la brisa de verano...<sup>148</sup>.*

Estas bellas palabras se ven mecidas hacia el primer tercio por una nueva entrada del tema musical central, que no solo sirve para dar mayor profundidad poética al poema, pues se transmite también una profundidad semántica por influir la música *secretamente* a la escena, de modo que el espectador comprenda la importancia de esas palabras, tan significativas para la historia del protagonista, y por tanto tan importantes dramáticamente. Es además un reposo en el que Bergman sabe hacer sentir a través de detalles como la luz, los gestos y los rostros, lo efímero de las cosas<sup>149</sup>. De nuevo la música parece ser imprescindible, aunque sólo suene en el momento del recitado del poema, para que el conjunto de la escena consiga transmitir tal sentimiento.

En *Fanny y Alexander*, la muerte del padre de los niños supone un claro antes y después dramático. La historia da un giro inesperado al casarse la madre de los niños en segundas nupcias con el Pastor que ofició en el funeral de su marido, hombre muy amigo y

<sup>148</sup> Con este poema responde a las preguntas de los jóvenes sobre la *trascendencia*. Poema referido a las criaturas humanas, así parece sugerir que la vía para llegar a Dios es el prójimo, puesto que el Creador se halla ausente. De Él no es posible adivinar sino la huella de su ausencia misma. *Está presente por medio de su ausencia*. Dios deja su huella en el rostro de los demás hombres, hechos a su imagen y semejanza, pero próximos al Hombre, no lejanos como Dios. De nuevo hallamos aquí la idea heideggeriana del abandono del Hombre por Dios. ZUBIAUR, F. J. *Op. cit.*, p. 154.

<sup>149</sup> SICLIER, J. *Op. cit.*, p. 184.

confesor de la familia, por otra parte. A partir de ahora la vida de los niños y de su madre cambiará radicalmente, sin que puedan hacer nada ante la rigidez implacable del religioso. La música aporta lo suyo a este respecto, mediante el simple y mero hecho de dar un salto desde su casi continua presencia a su drástica reducción de minutaje. La música pasa a un segundo plano, en definitiva. Se produce un contraste dentro de lo que Xalabarder llama “nivel sonoro”<sup>150</sup>. La muerte del patriarca marca un punto de inflexión en la película, un claro antes y después, como recoge lógicamente el guión. El mutismo musical sólo se rompe por las austeras notas de la flauta del pastor -no en vano su casa y su vida vienen marcadas por la austeridad- y la languidez de la música de chelo, la *Introduzione: Lento* de la *Suite op. 87* de Benjamin Britten, que oímos de forma incidental<sup>151</sup>.

Los niños acaban siendo rescatados de la casa de su padrastro por Isak, anticuario judío amigo (y amante) de su abuela. Éste los esconderá en su casa y tienda de antigüedades. En mitad de la noche Alexander va en busca del baño pero se pierde por la laberíntica casa-tienda. A partir de aquí escucharemos durante diez minutos aproximadamente y de forma discontinua una música basada en la reiteración de cuatro o cinco notas desplegadas aisladamente y manteniendo cierta distancia entre algunas de las mismas. Muy agudas y “cristalinas”, las realiza una celesta en su registro alto. Esta música ambienta las siguientes escenas, misteriosas y alucinadas, a partir del misterio que añade su sonoridad y carácter pendular. En un principio vuelve a aparecerse a Alexander su padre muerto. El niño no quiere ni verlo ni seguir sus consejos, y pasamos de escena, pero la música no desaparece en ella y continúa en las siguientes. Con su permanente presencia en estos minutos, está anticipando algunos contenidos dramáticos: indica claramente que algo importante va a suceder. Sin embargo, aunque ciertamente con ello se refuerza la tensión dramática, por otro lado disminuye el elemento dramático en conjunto, pues se nos están adelantando acontecimientos a causa de la costumbre que ese tipo de efectos musicales aplicados a la imagen genera en el espectador<sup>152</sup>. En la nueva escena vemos al Pastor Vergerus junto con

---

<sup>150</sup> Véase XALABARDER, C. “Principios Informadores de la Música de Cine”. En OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 178.

<sup>151</sup> Si, como nos dice Chion “la música tiene en efecto una función de pegamento, de navaja multiusos, de pinza universal, [si] une y separa, puntúa o diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente” (CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 195), es lógico que la película tenga ambientes antitéticos no sólo debido a la evolución de la propia historia, sino a la definitiva aportación de la presencia/ausencia musical.

<sup>152</sup> El propio Theodor Adorno anota que “la producción masiva de *films* ha conducido a la creación de situaciones típicas, momentos emocionales repetidos, a la estandarización de los recursos para estimular la tensión. A esto corresponde la creación de lugares comunes musicales. [...] El pretendido efecto se frustra, porque el recurso se ha hecho familiar a través de innumerables situaciones análogas. El fenómeno tiene un doble sentido psicológico: si la imagen muestra una apacible casa de campo mientras la música emite los acostumbrados sonidos siniestros, el espectador sabe enseguida que va a pasar algo terrible. El anuncio musical

Emilie, en su lecho matrimonial. El diálogo entre ambos cortará la música, para volver poco después al despedirse el Pastor e ir a ver a su tía enferma que guarda cama. Al reaparecer la misma música se reforzarán las sensaciones anteriores, pues la repetición de un fragmento musical aporta un efecto añadido en la *psique* del oyente. De aquí volveremos a la casa del judío, y la música continúa. Esta vez el elemento esotérico viene dado por la momia que Aaron, sobrino de Isak, le enseña a Alexander, la cual, contra toda lógica, resplandece y se mueve a una señal. La música aparecerá y desaparecerá en varias ocasiones en las distintas situaciones que vive el niño en el misterioso lugar. Volvemos a la casa del Pastor donde de nuevo vemos a éste junto a su esposa, y la música anterior regresa.

Toda la historia parecerá resoluta y cercana a un final sin sorpresas, pero queda una última sorpresa. Alexander camina despreocupado por uno de los pasillos de la casa y, dentro del plano frontal en que es enfocado aparece repentinamente a sus espaldas el fantasma del obispo, del cual sólo se ve su sotana y la enorme cruz sobre su pecho (el plano a la altura de los hombros de Alexander no incluye el rostro del Pastor, notablemente más alto). En principio, nada indicaría que se trata del espíritu de Vergerus, pues aunque puede parecer evidente no lo es totalmente. Es la música la que aporta esta certeza, sobre todo porque se añade apenas un segundo después de la aparición, y el espectador no ha tenido tiempo de explorar esa certeza, de haber sido posible, pues enseguida la música entra a modo de refuerzo, como acentuación de una impresión, no como redundancia. Se trata de las notas muy agudas y “cristalinas” que escuchamos minutos antes y de las que acabamos de hablar, cuando Alexander se perdió en la casa de Isak el anticuario. Solo suenan una vez, pero es suficiente para conseguir un impactante resultado, acrecentado tras empujar contra el suelo a Alexander y añadir “no puedes escapar de mí”. Estas escasas notas remiten a la situación anterior, a la casa del Pastor, al elemento esotérico del anormal desenlace..., haciendo las veces de conexión dramático-asociativa.

### **Lo Externo y lo Interno, Caracterización y Señales Disonantes en *El Silencio***

Pasemos ahora a hablar de *El Silencio*. Las dos hermanas y el hijo de una de ellas, de regreso a Suecia en tren, realizan una parada en Timoka, calurosa y desconocida ciudad de un así refuerza la tensión, pero simultáneamente la destruye a través de la certeza de lo que se avecina”. ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Op. cit.*, pp. 31-32.



mismo desconocido país, a causa de la indisposición de una de ellas. Se alojarán en un hotel donde transcurrirá la práctica totalidad del *film*. Mientras la hermana menor duerme con su hijo, por la tarde Ester, la mayor de las dos, se distrae con música, cigarrillos y alcohol. En un momento se acerca a la ventana y mira hacia la calle. Aunque en ningún momento la abre, el bullicio de la gente sustituye a la música. La cámara “sale” fuera, y desde ahí enfoca a la mujer antes de darse media vuelta y volver a *estar* (realmente nunca había dejado de estar) en la habitación, con el regreso de la música, que acabará quitando en breve. Aunque físicamente siempre se ha encontrado en la habitación, psíquicamente ha estado en dos sitios (no olvidemos además el simbolismo mortuorio del caballo famélico de la calle que observa), y la música es un elemento determinante a este respecto, pues delimita dos esferas bien distintas, la de lo *externo* desconocido y a su manera hostil, y la de lo *interno*, con el resguardo psicológico que dan las paredes de su habitación, el alcohol, su trabajo y la escucha de su música<sup>153</sup>. Fuera *no es ella*, y la banda sonora lo constituye el bullicio de la urbe, dentro sí lo es, y la banda sonora es musical. He aquí por tanto un elemento dramático de primer orden a manos de la presencia de la música, que no sólo hace las veces de correspondencia espacial según estemos en la calle o en la habitación, ya que ayuda a la asimilación simbólica de la escena en una película donde el director lleva su capacidad de simbolización un paso más allá que sus producciones anteriores y donde la escasa música presente sirve a sus intereses.

Como se ha dicho en alguna ocasión anterior, esta película trata el tema de la incomunicación humana, tan caro a nuestro director. Para ello, utiliza una serie de recursos que pasamos a tratar a continuación. En primer lugar encontramos la diferencia de lenguaje entre algunos de los personajes que interactúan, debido a la situación de extranjeras de las dos mujeres y el crío. Así, Anna y el camarero del lugar con quien tiene una aventura no se comunicarán nada más allá del lenguaje “de la carne” (universal, que duda cabe, pero superficial); el botones del hotel jugará con el niño, pero sin poder articular palabra; y lo mismo observaremos entre este mismo botones y Ester cada vez que ésta le pide comida o alcohol. También es muy significativo en este sentido que la profesión de Ester sea traductora. Pero existe otro tipo de incomunicación, más allá del símbolo, en esta historia: la de las dos hermanas. De personalidades encontradas, Ester y Anna pertenecen además a *status* sociológico-culturales diferentes. Ester representa la vertiente intelectual, sensible y

---

<sup>153</sup> “En *El Silencio*, el mundo exterior es *lo otro*, lo que está fuera, ajeno a la conciencia ensimismada de las protagonistas. El caos ciudadano es observado siempre desde un solo punto de vista: la ventana del hotel. Los planos en picado de un tanque que se detiene en la calle a altas horas de la noche son perfectamente intercambiables con los de una carrera [*sic*] conducida por un caballo esquelético. Motivos de extrañeza, de alteridad, de incomprensible amenaza”. COMPANY, J. M. *Op. cit.*, p. 54.

atormentada, pero Anna lo carnal, superficial y directo. Llevan toda una vida arrastrando un rencor recíproco incubado desde su infancia, que acabará estallando en las conversaciones de este momento de su vida y en ese hotel, momento recogido en la película. Al margen de sus discusiones, no tendrán mucho más que decirse, hablan *idiomas diferentes*. Y es aquí donde la música tendrá mucho que decirnos, al hacer las veces de caracterización dramática de las dos hermanas. Ester es una persona muy aficionada a la Música Clásica, como se recoge en la escena tratada más arriba o en aquella en que escucha las *Variaciones Goldberg* de Bach por la radio, concretamente la *núm. 25 (anex. I, fig. 4)*. De esta manera se connota parte de su *status* intelectual; y aunque con ello se entre en el campo de los inevitables estereotipos, no habremos de olvidar que dentro de la disciplina músico-cinematográfica, “la caracterización de un medio mediante cierto repertorio no se hace sin echar mano de clichés más o menos arbitrarios. El problema surge porque tales estereotipos sobre los gustos y comportamientos artísticos y musicales a menudo son estadísticamente verdaderos”<sup>154</sup>. Al margen de que la música exprese o signifique determinados contenidos, o no tenga capacidad en sí misma de hacerlo, lo cierto es que “el uso que se puede hacer de ella, ateniéndonos a aspectos sociológicos o de valor añadido, puede remitir a la ideología que un director o realizador quieren dar al discurso audiovisual en toda su complejidad e integridad”<sup>155</sup>. Su hermana por el contrario no parece tener excesiva consideración hacia esa música, como apreciamos en la siguiente escena. Cansada del hotel y de su aburrimiento, sale a distraerse por la ciudad. Entra en el bar de una sala de variedades, y mientras toma una copa ojea el periódico. Aquí, se topa con el anuncio de un concierto de Bach, pero ni se fija en él. Sin embargo prefiere entrar a ver el espectáculo que se ofrece en la sala de variedades, espectáculo ligero y vulgar, como su música. Se trata de un espectáculo cómico de una *troupe* de enanos con música circense de piano y percusión. Todos estos minutos en los que este personaje está separado de los otros dos (hermana y sobrino) la música *Jazz* la acompaña varias veces: en algún momento del propio espectáculo, cuando sale a la calle y se acerca a la terraza de un bar, y con anterioridad a estos momentos cuando entró por primera vez al local. En cada ocasión se trataba de un *Jazz* con sus propias características distintivas, pero nada que ver con la música de Bach, como nos quiere indicar Bergman. Ya dijimos en otro lugar que el *Jazz* se asocia frecuentemente en el Cine con temas relacionados con el crimen, el urbanismo o aspectos sórdidos de diversa índole. Aquí la música *Jazz* se nos presenta como una música de

---

<sup>154</sup> CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 247.

<sup>155</sup> RADIGALES, Jaume. “Usos y Abusos de la Música ‘Clásica’ en el Cine. Estudio de Casos”. En OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 21.

circunstancia, contextual, afín al lugar en que se encuentra la co-protagonista, de acuerdo, pero usada de paso para caracterizarla. Acabará seduciendo a un camarero y dirigiéndose a una iglesia para realizar el acto sexual y no ser vistos por nadie. Como ya hemos señalado otras veces, se aprecia una vez más la acusada diferencia en las maneras de las dos hermanas: una escucha Bach, paradigma del sentir religioso en música; la otra es sacrílega. En definitiva, la música en algunos momentos de esta obra es utilizada sutilmente para caracterizar dramáticamente a los personajes y acentuar sus diferencias.

A lo largo de la película, la escasa música escuchada pertenecía al plano de lo diegético (la radio del hotel, la música *Jazz* del bar...) <sup>156</sup>. Sólo hay un ejemplo de música incidental, y lo oímos tres veces. Se trata de una música disonante y bordónica, estilo siglo XX <sup>157</sup>. La primera vez que se oye es hacia el comienzo, en un momento en que Ester fuma despreocupada esperando a que el botones le traiga más bebida. Fuera de toda lógica dramática aparente es introducida, a muy baja intensidad, la sonoridad referida. En su segunda inclusión, vemos a Johan escondido en uno de los pasillos desde donde observa a su madre entrar con un hombre (el camarero del bar de la calle) en una de las habitaciones tras besarse con intensa pasión carnal. Después el niño se dirige hacia su habitación, y la cámara recoge su despreocupado caminar por el pasillo. Es aquí donde volvemos a escuchar esa música, también a volumen muy bajo. Y la tercera y última vez en los últimos minutos, cuando Ester agoniza en su cama, y parece que está cercano su trágico desenlace. Ahora la intensidad de la música es alta, impactante y agresiva, siniestra..., la Muerte llama, y tal vez las anteriores veces se tratase de avisos, preludios. En este caso la música es “empática” con la imagen, es decir, “se adhiere, o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena, y en particular al sentimiento que supuestamente están experimentando determinados personajes” <sup>158</sup>. Sin embargo, en las anteriores dos veces esta música no generaba tal efecto dramático sino el contrario, o por lo menos en la primera de ellas, pues en la segunda el niño ha visto a su madre en una situación comprometida, que dentro del contenido profundo de la película le afecta más de lo que parezca en ese preciso instante. Por lo tanto la primera vez no respondía a ninguna lógica dramática, la situación no requería esa música, y la segunda parece

---

<sup>156</sup> El caso de la radio como forma de incluir música en la película es frecuentísimo en Bergman, sobre todo en aquellas películas donde el plano incidental (no-diegético) de la música se ha reducido considerablemente debido a las exigencias del guión en aras de una definición del estilo de cine pretendido por el realizador. En *La Vergüenza* o *Sonata de Otoño* encontramos también ejemplos de lo que decimos. (Véase “La Radio y los Objetos Musicales” del presente trabajo).

<sup>157</sup> Sobre la ambigüedad de esta sonoridad, a la que vamos a calificar como “estilo siglo XX”, véase el modelo compositivo “Disonancia y Siglo XX” del presente trabajo.

<sup>158</sup> CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 232.

venir rodeada de ambigüedad, y remitir a niveles dramáticos más profundos y no dados en el instante mismo de la introducción musical. Así, podríamos hablar de lo contrario a música empática. De todas formas habrá que ser precavidos, pues por opuesto a “empático” se entiende “anempático”, pero por efecto anempático de la música en el cine se entiende, según Chion, “el efecto no de distanciamiento sino de emoción multiplicada, por el que la música, tras una escena particularmente dura (asesinato, tortura, violación, etc.), afirma su indiferencia, continuando su curso como si nada hubiera pasado”<sup>159</sup>, y este no es el caso que nos ocupa<sup>160</sup>. No es el caso que nos ocupa, insistimos, aunque utilizásemos otras nomenclaturas como “contrapunto dramático”, término que tiene variados enfoques según el empleo que diversos autores han llevado a cabo con los años. La situación aquí es diferente, y lo es porque la música en esas situaciones sigue más bien ese efecto de distanciamiento que hemos nombrado, un efecto por el cual la música evite toda esa gama de “tics” tan manida y estandarizada a base de una música que comente continuamente las imágenes, los distintos momentos dados, los estados de ánimo, etc. Es decir, frente al paralelismo musical una autonomía musical, una música que evite el elemento dramático demasiado fácil, se desapegue, y que se asocie y no subordine con la imagen, orientándose la correspondencia entre ambas hacia la estructura, los elementos de composición o, como es este caso, hacia la impresión emotiva general de la película<sup>161</sup>. Las nuevas músicas del siglo XX tendrán mucho

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 233. Aunque los ejemplos que ofrece el propio Chion tratan de esas escenas particularmente duras de las que habla, se sobrentiende que se incluye lo contrario, pues una escena con imágenes joviales, alegres, amorosas, etc., que viniesen acompañadas por música trágica, o disonante, o excesivamente melancólica, etc., produciría un efecto igualmente anempático.

<sup>160</sup> No es nada frecuente encontrar ejemplos anempáticos en Bergman. Vamos por tanto a aprovechar este punto para analizar al menos uno, aunque se trate de otra película. En *El Huevo de la Serpiente*, en el mismísimo comienzo vemos al que se será el protagonista del *film*, Abel, llegando a su lugar de residencia, una especie de pensión. Allí se encuentra a varios comensales a la mesa cantando todos juntos con acompañamiento musical lo que parece ser una canción popular alemana, y además se balancean juntos de un lado para otro. El clima es agradable, acogedor y cordial, festivo hasta cierto punto, pero él no participa y sube las escaleras hacia su habitación, donde le han comunicado que está esperando su hermano. Sin que dejemos de oír bien clara la música, se abre la puerta y al fondo se ve, enmarcado por el propio marco de la puerta (muy al estilo de Bergman), a su hermano en la cama contra la pared con los sesos explícitamente desparramados sobre ésta: se ha suicidado. Aún tratándose de un ambiente diegético, no por ello se deja de transmitir el efecto del que hablamos, e incluso lo potencia, pues la música y el grupo festivo de gente siguen su curso a unos metros como si nada, al fin y al cabo es sólo él quien lo ve, y no se deja afectar mediante gritos o voz de alarma.

<sup>161</sup> Tengamos muy presente que los personajes de la película se hallan rodeados sutilmente de peligros que, aunque no son explícitos y se mantienen bajo un halo de ambigua incertidumbre, el análisis simbólico de la película nos los deja entrever. Pensemos en el encuentro del niño con el viejo camarero que le muestra las macabras fotos de sus padres muertos, y le divierte con el extraño juego filo-fálico con una salchicha que “amputa” de un mordisco; en la ligera pero palpable carga erótica de las caricias y perfumado que el pequeño recibe de su madre poco después de enjabonarle la espalda a ella en la ducha; en las inquietantes connotaciones que podemos sentir en el encuentro del pequeño con unos enanos del desierto hotel, cuando le visten de niña y le rodean; o en el misterioso mundo exterior, que se puede sentir como una amenaza al encontrarse envuelto en lo que podría parecer el preámbulo de una guerra. Incluso algunos de estos elementos se relacionan dramáticamente de manera muy compleja, como la ofrecida por Gado cuando, con esa aguda a la vez que excesiva vena freudiana que caracteriza algunas páginas de su trabajo sobre Bergman, defiende que el sonido de aviones de

que decir a este respecto, y serán consideradas como idóneas por autores como Adorno y Eisler. Y todo esto dentro de un margen muy relativo, ya que tal efecto de distanciamiento evita en principio posibles simbolismos o elementos leitmotívicos, los cuales reducirían esa distancia respecto a la imagen por poco o nada que tenga que ver una música en determinada escena, la cual puede tener un valor más evidente en la apreciación de una obra cinematográfica como un “todo”, en su totalidad, más allá del aislamiento de determinada escena, como podría suceder aquí si barajamos la tesis de que las dos apariciones pretéritas de la música anuncian y preparan la tercera, donde el efecto empático es pleno, siendo la segunda con el niño un enclave de transición que participa de los otros dos niveles. Otro tipo de vinculación dramática, esta vez a través de la transferencia de significados basados en el principio de similitud, es la que propone Juraj Lexmann, para quien existe un juego metafórico indirecto en el momento en que Ester agoniza en su cama y dice “madre, padre, estoy enferma... ayúdame, estoy asustada, tengo miedo... no quiero morir así”<sup>162</sup>, y escuchamos esta música, que para el autor “con una cierta cantidad de imaginación, podría parecerse a unas campanas de iglesia y al recurrente sonido de sirena de un barco asociadas a ellas”<sup>163</sup>.

### **Verano, Amor, Recuerdos y Hastío**

En *Juegos de Verano*, Marie decide volver a recorrer aquellos lugares del pasado donde tuvo lugar su relación de Verano con Henrik, trece años antes, y que terminó trágicamente con la muerte del joven. Sube a un barco que la conducirá a la pequeña isla donde veraneaba antaño, el mismo barco donde conoció a Henrik. Tras hablar unas palabras con un Pastor que la reconoce y que también formó parte de las personas que conoció aquellos tristes meses, se inicia el *viaje*<sup>164</sup>. Se introduce música de cuerdas junto a las notas muy agudas, repetitivas e

guerra que se escucha una vez desde la calle inmediatamente después de la onanista escena de Ester, se vincula con aquella otra en la que Johan se había derrumbado unos minutos antes sobre el almohadón de la misma cama, fingiendo que su dedo índice era un aeroplano y castigando este símbolo fálico derrivándolo. (Véase GADO, F. *Op. cit.*, p. 300).

<sup>162</sup> Acúdase aquí, como excepción, no a la versión original subtitulada sino a la doblada al castellano, pues un error en la subtitulación omite estas palabras, que en realidad son pronunciadas.

<sup>163</sup> LEXMANN, Juraj. *Theory of Film Music*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, p. 64. (2006). [Trad. propia].

<sup>164</sup> El tema del viaje, tan desarrollado por nuestro director, viene a suponer para los personajes de sus películas algo más que un simple viaje de circunstancias. Los personajes vuelven a un pasado muy significativo, se dirigen hacia sus demonios interiores, se produce una profundización trascendental, se encuentran a sí mismos... Así se aprecia en el viaje del doctor Borg en *Fresas Salvajes*, en el de Doris y Susanne en *Sueños*, en las dos hermanas

insistentes, de un arpa. Más bien triste y un tanto inquietante, continúa mientras se suceden distintas imágenes de la partida, entre ellas una gran nube tapando, significativamente, el Sol. Según toma tierra y comienza a andar, la música disminuye el volumen y se diluye en el silencio, pero deja entrever antes de desaparecer un giro cromático inquietante y suspensivo, que aporta dramáticamente lo que podríamos considerar “este *es* el lugar”. Y además es un lugar que de veraniego ya no tiene nada, de hecho a continuación camina por un lóbrego y otoñal sendero, acompañada de los graznidos de las aves y del sonido del viento, para acabar encontrándose poco después a una enlutada vieja símbolo de la muerte, y que no es otra que la tía de Henrik a la que también conoció en aquel lejano Verano que ahora vuelve a su memoria. La música que escuchamos desde que comienza el viaje en el pequeño barco vino adelantando dramáticamente la importancia del lugar al que se dirige, la profundización mental pero también geofísica en un lugar muy importante de su pasado. Todo ello lo sabremos *a posteriori*, cuando más adelante se desplieguen narrativamente los recuerdos de aquel Verano dentro del enorme *flashback* en el que se desarrollan tres cuartas partes de la película, prácticamente, y que comienza cuando, tras recorrer algunos de los lugares de aquella época, llega a la casita-cabaña estival donde pasaba algunos días y tome asiento pensativa. Se quitará el sombrero y con los ojos cerrados dará pie a sus recuerdos (“fue hace unos trece años” -dirá dentro del monólogo interior-). Entra música de cuerdas, grave y de aire postromántico. Si la añoranza y la melancolía serán aspectos capitales a lo largo de todo el *film*, la música pretenderá en muchas ocasiones ayudar a transmitir dichas sensaciones mediante sus propias características aportadas a la imagen, a la historia.

El *flashback* del que hablamos traslada la acción al espectáculo de Primavera de la Escuela de Ballet, donde ella danza en el *Pas d'Action* de *El Lago de los Cisnes* de Piotr Ilich Tchaikovsky (que trata igualmente de un amor condenado al fracaso, y donde se pueden apreciar algunas similitudes dramáticas con esta historia<sup>165</sup>) mientras suena un agudo violín antitético a la sonoridad anterior, pero cuya languidez se asocia muy bien dramáticamente a las palabras que en *off* continúa diciendo desde el presente Marie. Y la música está ahí de forma natural, como por casualidad diegética, pues es la propia del espectáculo de Ballet.

---

de *El Silencio*, en la enamorada pareja de *Un Verano con Mónica*, o en el ejemplo que nos ocupa, además de muchas otras películas.

<sup>165</sup> Renaud ha llegado a afirmar que el papel de Odette en este ballet y el de Marie en la película son iguales, buscando tal similitud en que al igual que Odette ella es una prisionera de sus memorias, o que además será liberada igualmente por el amor. (Véase RENAUD, Ch. “An Unrequited Love to Music”, p. 2, s. a.; en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009].

Ya adentrados en la narración de los recuerdos de su pasado, se muestran los primeros episodios del progresivo enamoramiento de la pareja, de las distintas situaciones que los llevan a conocerse el uno al otro y decidir compartir sus preocupaciones y esperanzas. En una de estas escenas, Marie lleva a Henrik a un lugar poco conocido donde crecen fresas salvajes. En un clima gozoso y efusivo, con Henrik tirándose al agua de cabeza y Marie muy animada, la música del final de la secuencia se adhiere a la situación mediante la entrada del tema central con la decisiva variación de la tercera menor en mayor, es decir, subiendo medio tono, mientras las notas del arpa ilustran en pequeños “saltos” la situación. La sensación es de triunfo sobre la muerte, sobre las sombras, sobre la adversidad... Un canto a la vida que será abortado con en el trágico desenlace final. Vamos a detenernos un momento en lo que estas modulaciones del modo menor al mayor y viceversa<sup>166</sup>, y el modo menor en sí significan emocionalmente, y el efecto que pueda sufrir esa música al ir incluida en un *film*. Desde la Musicología y la Psicología de la Percepción, el poder afectivo del modo menor ha sido un tema de muy difícil solución<sup>167</sup>. Para Meyer, “los teóricos buenos conocedores de la acústica han intentado demostrar que la tríada menor es más disonante que la mayor [pero] dichas teorías resultan poco convincentes, porque ignoran tanto los hechos de la Historia de la Música como la de la Musicología Comparada”; se acaba conduciendo hacia un callejón sin salida, pues “ni tiene una significación peculiarmente afectiva, ni tiene connotaciones tristes en la música no occidental, en la Música Popular o en la música de los primitivos”<sup>168</sup>. Muchos estudiosos parecen por ello concluir que se trata más de factores de aprendizaje que de naturaleza universal. Ese aprendizaje se ha ido codificando a lo largo de los siglos hasta llegar al siglo XX, y una vez aquí pasar al Cine. La ópera *Orfeo* de Monteverdi presenta pasajes con acordes menores para situaciones especialmente lacrimosas, como sucede con cualquier obra de Bach, Mozart, Beethoven...; el Romanticismo y su especial placer recreativo en las emociones marcadamente tristes reivindicó el modo menor en igualdad de condiciones que el mayor. A lo largo de los siglos se fue codificando una taquigrafía musical en Occidente que acabó por tender a unas asociaciones emocionales que finalmente han pretendido un axiomatismo que a día de hoy parece casi inamovible. Creemos que en este largo proceso

---

<sup>166</sup> Aunque importantes nombres del estudio armónico de la música, como Walter Piston, no consideran un cambio de modo dentro de una misma tonalidad como modulación, otros sí lo consideran así.

<sup>167</sup> Los intentos teóricos de resolver el enigma del modo menor son tan amplios que abarcan desde la teoría de Riemann, que sostiene que la tríada menor se forma sobre la estructura de armónicos invertida de la tríada mayor, hasta las de algunos estudios psicológicos que consideran que, ya que la tríada menor es un “rebajamiento” de la mayor, ello representa claramente un complejo de castración, lo que origina, por tanto, sentimientos de ansiedad. (Véase MEYER, L. *Op. cit.*, p. 230).

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 230-31.

histórico los medios audiovisuales han aportado mucho más que un simple “grano de arena” para todo ciudadano occidental post Segunda Guerra Mundial<sup>169</sup>. Y antes que la Televisión, existió el Cine, siendo aquella una fiel reproductora de los típicos gestos emocionales de la música en el cine, a través de sus *spots* publicitarios, teleseries, etc. Heredera de la tradición tardo romántica, postromántica y en menor escala también impresionista, la música de cine acabó por asentar todas las emociones musicales que los principales compositores del siglo XIX, fieles continuadores de la tradición culta occidental que les precedió, expresaban con su música. Así, el Cine ha acabado siendo un importantísimo factor determinante para que allá donde se escuche una tríada con la tercera rebajada, el desasosiego o la tristeza sean inmediatamente sugeridos, en mayor o menor grado y siempre manteniendo muchos otros tipos de emociones en esta asociación además del tópico de “lo triste”, pero mayormente en la órbita del mismo. Por lo tanto hablamos de una cuestión de herencia pero también de mutuo transvase afectivo, pues no es sólo que la música de cine recogiese desde sus inicios toda una tradición musical anterior y la adecuase a los requerimientos dramáticos deseados a cada situación dentro de los *films*, sino que además las propias situaciones dramáticas especialmente tristes o alegres, por ejemplo (y teniendo en cuenta que aquí sí cabe todo ese objetivismo emocional que parece faltarle a la música cuando nos adentramos en el terreno del estudio estético de la misma), son las que también contribuirán a que esas tríadas mayores o menores sean asociadas a determinados tipos de escenas, fenómeno que nos circunvala desde la más temprana infancia y acaba por “cablearse” cerebralmente como algo ya incuestionable<sup>170</sup>. Y así será en la escena de *Juegos de Verano* en la que nos hemos detenido. En *Fresas Salvajes* sucede algo parecido cuando el anciano Borg es transportado al pasado de sus recuerdos y ve a unos metros a su prima Sara recogiendo fresas, tornándose el tema central de esta obra fílmica del modo menor al mayor durante un breve instante, precisamente por aparecer ella en pantalla, motivo agradable para este hombre.

La siguiente escena, siguiendo con *Juegos de Verano*, nos muestra las manos, con un enorme anillo que no está ahí por casualidad, de “tío Erland”, que resultará ser algo cercano al

<sup>169</sup> Sobre cuestiones referentes a la repercusión sociológica del Cine en el siglo XX, véase VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Arte, Cine y Sociedad*. Madrid: Ediciones JC, 1991. (1959).

<sup>170</sup> Para una profundización sobre estas cuestiones desde el estudio científico neuronal, véase LEVITIN, J. Daniel. *Tu Cerebro y la Música*. Barcelona: RBA Libros, 2008, *passim*. (2006). Una de las tesis del autor, siguiendo líneas de pensamiento cognitivo pretéritas, es que tenemos esquemas musicales que empiezan a formarse en el vientre materno y se elaboran, se enmiendan y reciben nueva información, cada vez que escuchamos música. No hay nada en una sucesión de notas en sí que cree las ricas asociaciones emotivas que nos evoca la música. Nuestra capacidad para dar sentido a la música se basa en la experiencia y en estructuras neuronales que pueden aprender y modificarse con cada nueva canción que oímos, y con cada nueva audición de una vieja canción. Nuestros cerebros aprenden una especie de gramática musical que es específica de la música de nuestra cultura, igual que aprendemos a hablar el idioma de nuestra cultura.



“villano” de la película. La música anterior enlaza con la de ahora y mediante una acentuación dinámica en viento metal, disonancia incluida, y medio tono hacia el agudo respecto a la nota principal anterior, hacen las veces de caracterización dramática anticipatoria del nuevo personaje que es introducido, y del cual aún no sabemos nada.

Después de bromear con Henrik (que se siente celoso de tío Erland) y tirarlo al agua, toman una pequeña barca y navegan, de día pero entre sombras parciales. La inquietud y el frío, aun siendo Verano, se palpan en el ambiente. Entra una vez más el tema musical y la voz de la Marie del presente, en *off*, añade más tristumbre con sus palabras (“el silencio era sobrecogedor...”), pero en otra de sus muchas variaciones la música acaba enmarcando un simple paseo en barca de una pareja enamorada en plena naturaleza. Continuamente se titubea, se sugiere cierta ambigüedad, pues al fin y al cabo el espectador no sabe todavía que Henrik morirá. Ciertamente, “el ala negra de la muerte se extiende sobre toda la cinta y esto mucho antes de que Henrik se rompa, absurdamente, la columna vertebral contra las rocas. En el mismo corazón del idilio, en el silencio que baña la naturaleza soleada, los amantes retienen su aliento y el crepúsculo cae sobre ellos como una advertencia”<sup>171</sup>.

Esta película incluye dos piezas para piano diegéticas de Chopin, interpretadas en tres veces por tío Erland. A partir de las mismas se da una bipolaridad dramática en función del momento y situación en que son escuchadas, dos de las tres en un polo y la tercera en otro. La película pretende confrontar y delimitar dos esferas diferentes, y esa es su intención desde el mismísimo comienzo: Verano y Otoño. El Verano pertenece al pasado, a la época de su romance con Henrik; el Otoño al presente, desde donde recuerda aquella época. El Verano se ubica en el reino de *Eros*, y el presente otoñal en el de *Thanatos*, e incluso dentro de los recuerdos del pasado fue la entrada del Otoño, el final del Verano, cuando acaeció la muerte del joven, todo ello precedido por presagios climatológicos. La música de Chopin también contribuye a delimitar y diferenciar ambos ambientes, a partir de las piezas escogidas. La primera pieza es el *Impromptu núm. 4 en Do Sostenido Menor* (“*Fantasia-Impromptu*”), y escuchamos la segunda parte, la del *impromptu*, mientras los jóvenes pasean por un entorno natural y florido de vuelta a casa de ella. La obra se oye en la distancia, desde su casa (aunque eso lo sabremos cuando lleguen, de hecho se produce un engaño entre lo digético y lo incidental, como veremos en el capítulo correspondiente). Su correspondencia dramática con la situación es coherente y acertada, pues a las propiedades poéticas de estas piezas del

---

<sup>171</sup> SICLIER, J. *Op. cit.*, p. 77.

compositor polaco se suma que caiga la “noche”<sup>172</sup>. De tal forma que tenemos bucolismo, crepúsculo y amor juvenil, junto a una música que se ajusta al momento *siempre y cuando el espectador conozca la obra*. Poco después de llegar, y ante la pérdida de la compostura de tío Erland a causa de su melopea, la pareja prefiere irse a la habitación de la chica en busca de intimidad. Una vez allí, conversan tranquilamente, y se oye desde la distancia del piso inferior la misma obra de piano de Chopin, ahora la parte de la fantasía, que prácticamente se trataría de otra obra diferente, de una tercera, si tenemos en cuenta sus diferencias acusadas. Esta vez servirá para “arropar” el primer beso de la pareja, su primera aproximación física y emocional, mediante una pieza que se adhiere mucho mejor a la situación dramática que muchas otras de Chopin; es decir, no es una casualidad que tío Erland escoja una pieza de estas características, aunque así se quiera hacer pasar, pues al fin y al cabo él no sabe que esa música va a hacer las veces de *banda sonora* del primer beso de la pareja. Ahora bien, Bergman no la escoge bajo contingencia alguna. Por lo tanto tenemos dos partes distintas de una misma pieza (que funcionan como dos piezas diferentes) asociadas a un mismo contexto dramático, espacio-temporal y emocional. Sin embargo, cuando la Marie de trece años después pasee por todos aquellos lugares y se deje llevar por sus amargos recuerdos, en mitad de un día gris de Otoño, y llegue a la misma casa y a las mismas estancias, será una obra bien distinta de Chopin la que escuchemos: el *Estudio núm. 12 en Do menor* de la serie *op. 10* (el “*Estudio Revolucionario*”). Obra de *pathos* pasional, sublime y atormentado, conforma buena parte de la quintaesencia del sentir musical del Romanticismo, aunque éste incluya muchas cosas más, lógicamente. Al margen de sus connotaciones políticas<sup>173</sup>, o tal vez por ellas, precisamente, esta obra se conduce por un carácter efusivamente triste y melancólico, con temperamento que llega por momentos al tópico del “Romanticismo negro”. La música la oye Marie desde la misma habitación donde otrora Henrik la besase, y de nuevo es tío Erland quien toca (aunque Bergman vuelve a engañar al espectador haciéndole creer que se trata de música no-diegética). De esa manera, observamos la bipolaridad dramática a la que aludíamos hace un momento. Además, incluso la decoración del salón de estos dos polos dramáticos es opuesta, y con una música correspondiente a cada una. Si en el primer caso, el salón hacía

---

<sup>172</sup> Parece de día, pero se supone que es de noche (lo dirá él poco más adelante). Podremos suponer dos opciones, entonces: o bien dificultades técnicas -o por simple comodidad en la siempre complicada agenda de rodaje- para filmar a oscuras; o bien tener en cuenta el conocido efecto climatológico de las “noches blancas” del Verano escandinavo, que aunque en la mayor parte de Suecia no se da de forma tan completa como muchas regiones de su vecina Noruega, algunas semanas de Verano tienen sólo dos o tres horas de oscuridad, horas en las que no se encontrarían nuestros personajes aquí.

<sup>173</sup> Supuestamente, Chopin lo compuso al oír que Varsovia había caído en manos de los rusos, aplastando la Revolución Polaca de 1830-31.

gala de un lujo ostentoso a base de alfombras, cuadros, piano de cola en un espacio muy amplio, lámparas, cortinas, etc., acompañado todo ello de la música de Chopin para conseguir con ello la *transferencia* de los elementos de “porte aristocrático” de la música a la imagen y su *feedback* de la imagen a la música; en el segundo, cuando oímos el *Estudio Revolucionario* y Marie baja rápidamente al salón, lo encuentra abandonado, con sábanas blancas sobre los muebles, fantasmal...<sup>174</sup>.

Pero aún se pueden añadir más aspectos al papel dramático de la música en esta película en relación con la bipolaridad cronológica, y también en relación a Chopin por un lado y a determinada sonoridad en chelos por el otro. Volvamos al momento en que tío Erland ejecuta el impromptu de Chopin al piano y los dos jóvenes entran en el lujoso salón. Cuando deja de tocar, se explaya verbalmente recordando el pasado, a la bella madre de Marie, el silencio y la luz de la Luna cuando estaban solos, cómo tocaba para ella y dudaba si su belleza fuese real, y cómo ahora todo se ha ido, los relojes se han parado y las flores marchitado... De nuevo la *Fantasia-Impromptu* que ha tocado se relaciona con esas sus palabras, pero pronto entran los sombríos chelos como música “de fondo” utilizando la cabeza del tema central y con una variación sobre las mismas, que tiñe de gravedad el momento. Al parecer, tío Erland también tuvo su amor de juventud, la propia madre de Marie, ya muerta. Aquellas noches apacibles, plenas, poéticas e inolvidables, vienen precedidas por la pieza de Chopin; pero aquellas noches y aquel amor se esfumaron como polvo en el viento, y sólo queda el dolor del recuerdo, que es acompañado oportunamente por la música de chelo. Estamos en un momento de la película en la que se muestra el pasado de la protagonista, es decir, nos movemos dentro de un *flashback*; pero a su vez, tío Erland recuerda verbalmente (no se nos muestra en imágenes) sensaciones de su pasado, y nos sumergimos en el pasado del pasado. Así, la propia bipolaridad de la película en la figura de Marie tiene su pequeña y momentánea correspondencia en la figura de su “tío”, para quien también la vida pasada “bailó” al compás de Chopin. Y a su vez, el pasado que recuerda Marie tiene dos partes, la veraniega, con Henrik, y la entrada del otoño con la muerte de éste. Cuando sale del hospital una vez

<sup>174</sup> El conocido “porte aristocrático” con el que se califica frecuentemente la música de Chopin, no sabe de distinciones entre unas obras del compositor y otras. Sin embargo, sí que creemos que se puede hablar de dos Chopin a lo largo de buena parte de su extensa obra pianística: el Chopin “masculino” y el mal llamado “femenino” (a este respecto recuérdense parte de las palabras de Charlotte en *Sonata de Otoño* cuando ejecutaba un preludio del compositor, y que ya tratamos al principio de la Tesis). El primero parece hacer referencia a obras como este estudio, el *Preludio num. 24 en Re Menor* o determinadas secciones de sus Scherzos, casi siempre asociado a estados de grave solemnidad, agresividad... El segundo al donaire, liviana ligereza, suspensión aérea... Aun conscientes del poco peso estético y psicológico de estas categorías, sospechosas de una torpeza comprensiva, lo cierto es que a la hora de asociarse a otros elementos transversales, como es nuestro caso con el Cine, su propensión caracterizadora parece querer seguir estos pasos.

certificada la muerte del que era su novio, sube al coche donde le espera tío Erland, en medio de una lluviosa noche. La siguiente toma nos muestra a los dos en la parte trasera del coche y al chófer delante, silenciosos, mientras la joven sigue abstraída en sus cavilaciones. La cámara avanza y aísla a Marie; simultáneamente oímos música de chelo, lúgubre y con tintes postrománticos. Como sucedió con Erland, profundiza en su alma, en un alma ennegrecida por el hedor de la muerte.

En una de las últimas escenas de la película, de vuelta al presente, se ve a Marie sola frente al espejo de su camerino. Acaba de hablar con su director de baile y amigo, que le ha dado buenos consejos además de mostrarle qué pasa con ella, cuál es su problema<sup>175</sup>; y después habló con su novio, quien siente más cerca que nunca que la relación con la chica se acerca a su final. Comienza a quitarse el maquillaje, y en monólogo interior dirá “me gustaría llorar durante toda la semana...”. Regresará el tema central del *film*, esta vez en trompas, para variar tímbricamente y pasar al corno inglés. Continúa con su característico triste fraseo. Pero la chica se cuestiona si realmente quiere llorar, pues no es eso lo que empieza a sentir. Simultáneamente, la música se torna más alegre, pasa al modo mayor, y la joven bailarina se quita el maquillaje con celeridad y entusiasmo, se quita la *máscara*, se permite ser ella misma, vivir su todavía juventud, y la música paraleliza esa progresión aumentando el volumen, acentuando la sensación de alegría, y asumiendo todo el protagonismo tapando ya toda opción de que pudiese seguir ninguna voz por encima.

-----

Otro concepto de polaridad dramática a través de la música lo encontramos en *Gritos* y *Susurros*, también a partir de la música de Chopin, pero esta vez en contraste no ya a otra pieza musical sino al silencio acompañado del tañido de unas campanas. Como ya vimos en el modelo compositivo anterior -“El Cine como Música”-, la película terminaba en el mismo lugar donde comenzaba, algo por otra parte muy típico en el cine de Bergman. Con ello se consigue cierta sensación de circularidad dramática, pero en este caso además, un contraste

---

<sup>175</sup> Éste todavía lleva puesto el disfraz de Coppélius, personaje del ballet *Coppélia* de Léo Delibes, que contextualmente suponemos habrá ensayado esa noche, pues dice que el Sábado será la función. Vida y obra una vez más en Bergman se mezclan y cohesionan el plano dramático de sus películas: Coppélius es un misterioso y pálido fabricante de muñecas que ha decidido sacrificar su vida al Arte y que acaba destrozado y sin dinero, mientras la vida y la juventud fluye ganadora a su alrededor. “Coppélius” ahora da consejos a una joven que más que dedicar su vida al Arte, se esconde detrás de su arte para no enfrentarse a la vida, a esa vida que la dejó lisiada interiormente en el pasado, lo cual recuerda también a esas muñecas que construye que parecen autómatas, casi vivas, pero que en verdad están muertas, como de alguna forma Marie aquí.

bipolar, al cual ayuda el propio contraste entre el silencio acompañado de campanas y el sonido musical de una obra para piano. La película empieza con una sucesión de imágenes en las que se ve una vetusta estatua de piedra mohosa, los árboles del jardín entre las brumas del amanecer, parte exterior de la mansión... También vemos un significativo columpio abandonado. Sin embargo, el último minuto y medio de la película, presenta una escena del pasado de los personajes en la que las tres hermanas y la sirvienta pasean por esos mismos jardines de la mansión, pero la situación es muy distinta: ahora no es ese Otoño gris del comienzo del *film*, sino principios de Septiembre, donde todavía se viven los últimos días del Verano y acentúan la sensación de añoranza de un periodo estival que comienza a morir en esos precisos momentos mientras el Otoño ya está en el aire y las hojas de los árboles comienzan a teñirse de marrón; se ve a las tres mujeres elegantemente vestidas, con unos vestidos y sombrillas de mano blancos que transmiten esa sensación de serenidad, inocencia e incluso virginidad que parece haber simbolizado el color blanco, asociado frecuentemente a estos conceptos, en ese juego de colores “a tres bandas” (rojo-negro-blanco) que fue desarrollando la película; pero al comienzo lo más parecido a una persona que vemos en el jardín son sus grises estatuas. Se sientan en el columpio y la criada las balancea suavemente, casi siguiendo el propio balanceo de la pieza musical, pero al comienzo se veía ese mismo columpio abandonado; se irradia luminosidad frente al comienzo donde empieza a amanecer entre brumas. Y a todo ello, como hemos dicho, le sumamos la música de Chopin: la *Mazurka núm. 4 en La Menor del op. 17*. Pero no sólo eso. El contraste dramático también viene potenciado por la polaridad muerte/vida: al comienzo, después de mostrarnos el jardín alrededor de la mansión, nos detenemos unos instantes en una sucesión de distintos relojes de pared y en el sonido de sus respectivos mecanismos, para pasar a los aposentos de la moribunda Agnes, que se desplaza por su habitación en camisón, con el pelo desordenado y con el rostro demacrado de quien no dispone de muchos días de vida y la enfermedad le consume. Sigue en silencio, perdida en sus cavilaciones y solo se oye algún leve gemido de dolor, el roce de su ropa y sábanas, el “tic-tac” de algún reloj... Esa sensación de silencio, de apacible serenidad, en la que tarda siete minutos y medio en introducirse la voz humana, se muestra probablemente con mayor intensidad que en ninguna otra obra del cineasta<sup>176</sup>. Dolor, muerte y silencio van unidos en esta carta de presentación de la película. Sin embargo, los

---

<sup>176</sup> Sin embargo, curiosamente es este tipo de intensidad-en-la-serenidad la que, como dice Radigales, “hacen que un número importante de espectadores rechacen estas obras por excesivamente ‘lentas’, cuando lo que hacen es cotidianizar el tiempo cinematográfico respecto del tiempo real, el nuestro, que a menudo nos incomoda”. RADIGALES, Jaume. *Sobre la Música. Reflexions a L'entorn de la Música I L'audiovisual*. Barcelona: Trípod, 2002, p. 29. (2002). [Trad. propia].

últimos segundos de la cinta nos permite ver a la misma mujer, con bellas facciones, meses atrás, cuando no se vislumbraba ningún rasgo físico de su mortal enfermedad, aun ya estando enferma, comentando, plena de vitalidad e inmediatamente después de cesar la pieza de Chopin, pieza que de alguna forma no deja de acompañar a sus palabras, por haber acompañado todos los segundos precedentes de la misma secuencia cinematográfica y del comienzo de comentario: “durante unos minutos, pude sentir la plenitud. Y estoy muy agradecida a mi vida, que me da tanto”. Instantes antes había dicho que el dolor había desaparecido, y que la gente que más quiere estaba con ella. Ahora entonces, y de forma contrastante al comienzo, hablaríamos de amor, vida y música como conclusión del *film*<sup>177</sup>.

*Hacia la Felicidad* es una película que da buena cuenta del trabajo de los músicos de una orquesta sinfónica, pues muchas de las escenas se desarrollan en ese contexto. En uno de estos ensayos, el bedel del lugar interrumpe a Stig para que se dirija al teléfono mientras la orquesta sigue ensayando. Apoya su violín y se apresura. Al otro lado del teléfono le informan de que ha sido padre, y además de mellizos. Emocionado, vuelve a su puesto, y mediante un par de gestos la buena nueva pasa entre algunos de los músicos y llega hasta el director, todo esto mientras los músicos siguen tocando y el hombre dirigiendo, y en un clima de euforia y alegría. Esto conecta directamente con la propia obra que están tocando, el movimiento núm. 4 (*Adagio. Allegro molto e Vivace*) de la *Sinfonía núm. 1 en Do Mayor* de Ludwig van Beethoven. Expliquémoslo. De alguna manera, la banda sonora de esa situación no es ninguna música incidental insertada para la ocasión, sino que es la propia música de ese preciso momento del guión. En cierto modo estamos más allá de lo diegético ya que no se trata de la típica radio que suena al ser conectada por alguien, de una música interpretada para la ocasión, o de cualquiera de esos momentos a los que tan acostumbrados estamos dentro de la denominada música diegética. Aquí, es el propio momento de la ficción filmada en la que nos encontramos (un ensayo de la orquesta) el que sirve para “arropar” la noticia del alumbramiento, como si de alguna forma fuese casualidad (obviamente no lo es, se debe a una muestra de originalidad del director). La suma de este aparente azar, con su naturaleza

---

<sup>177</sup> Gado ha llegado incluso a afirmar que existe una conexión entre este momento final de perfección en la experiencia de Agnes y aquel otro en el que la misma obra musical acompañaba a la Agnes niña en ese estallido de salvajes emociones -como escribirá- durante el raro momento de intimidad con su madre. (Véase GADO, F. *Op. cit.*, p. 421). Esta idea conectaría con otra posterior, esta vez de Guido Aristarco, para quien esta mazurka subraya la armonía perdida (prestando atención a ciertos acordes alterados y disonancias) y reencontrada, precisamente, en algunos de esos momentos “numinosos” de la película en la que la oímos. (Véase ARISTARCO, Guido. *Los Gritos y los Susurros. Diez Lecturas Críticas de Películas*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996, p. 143. [1995]).

diegética, y con su fuerte contenido empático, es la causa de la distinción de este momento musical. Su funcionalidad dramática es aparentemente dejada al azar, a la casualidad de ser precisamente en el ensayo de esa obra cuando recibe la noticia del nacimiento de sus hijos, de manera que no es necesario el añadido de ninguna música apropiada dramáticamente a la ocasión, pues el propio momento de la narración lo aporta mediante el trabajo de los músicos en ese preciso instante. Pero todavía no hemos hablado de la obra concreta. Esta sinfonía de Beethoven, perteneciente al primer período del compositor, contiene todos los elementos “estándar” del sonido clásico, es decir, del Clasicismo. La obra rebosa efusividad, frescura, buen humor y melodismo vienés, y de ahí el aludido efecto empático. Si la música en el cine es una “traductora de emociones”, siguiendo la terminología Gorbmaniana<sup>178</sup>, he aquí un buenísimo ejemplo de ello pero sin la obligatoriedad incidental.

### **Dos films de su Primera Etapa**<sup>179</sup>

Pasemos ahora a la película *Ciudad Portuaria*, al mismísimo comienzo, donde vemos un enorme barco regresando a puerto. Como se sabrá más adelante, el protagonista, que vemos ahora en la borda, regresa de Las Indias tras unos años fuera, en su vida de marinero. La música que oímos, sinfónica y con predominio de las cuerdas exhala en su carácter una leve nostalgia y por momentos juega con la típica escala exótica de corte impresionista. Dramáticamente observamos en primer lugar que el uso de esa escala, aun siendo muy utilizada en el cine de esa época en general, alude al regreso del marinero de tierras asiáticas, exóticas; y en segundo lugar esa leve nostalgia de la música representa el anhelo de algo: una mirada del hombre hacia las gaviotas del cielo, en especial a una *pareja*, nos indicará cuál es su anhelo, que efectivamente confirmará el argumento de la película, pues Gösta desea una compañera sentimental tras muchos años de soledad y alejamiento. La música dará un acusado giro cuando el barco llegue al puerto, a la gran ciudad industrial en la que la pareja

---

<sup>178</sup> Claudia Gorbman, uno de los nombres más relevantes del estudio de la Música de Cine de los últimos años, sobre todo debido a su conocida obra *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, y a la cual hemos acudido ya en alguna ocasión previa.

<sup>179</sup> La música de ambos será compuesta por Erland von Koch, compositor ya mencionado previamente y del que se hablará mucho a lo largo de este trabajo, por ser muy asiduo en los primeros largometrajes del director, antes del dominio indiscutible de Erik Nordgren en la composición musical. Si sobre este último se reservará un capítulo entero de la Tesis, en el caso de Von Koch remitimos a los Anexos para una breve presentación de su vida y trabajo compositivo. (**Anex. IV**).

protagonista hallará la dura lucha por salir adelante (recordemos que la película se desarrollará dentro de un estilo neorrealista). Ahora la música es más áspera y agresiva, con percusión y viento metal, y durará muy poco, alternándose con la música anterior un par de veces. Si la primera música representa las esperanzas del hombre en el barco sobre un futuro esperanzador, la segunda representará la dura vida que en realidad puede ofrecerle la ciudad industrial. Posteriores reminiscencias de ambas músicas asociarán dramáticamente ambos polos de la que es su vida. Por ejemplo cuando decide, muy a su pesar, comenzar trabajando en el puerto como mozo de carga y descarga, y le vemos con una pala en plena faena, volviendo a sonar con cierta variación la música del comienzo de la película, la segunda que oíamos. Indirectamente, gracias a la música, se consigue recordar cómo las esperanzas del hombre en el barco sobre el futuro en su regreso a su ciudad son absorbidas por la implacable realidad del trabajo que ha conseguido. Es decir, la música rebasa el nivel argumental y se sitúa hábilmente en el nivel dramático. “Si en su nivel argumental la música se situaba a ras de los estratos narrativos del *film*, con el nivel dramático aporta nuevas dimensiones, mayor profundidad o aspectos no contemplados en imágenes”<sup>180</sup>. De esta manera, la música no es un elemento más de la escena, sino que deviene en un factor muy importante e imprescindible, pues la escena sola no nos permitirá comprender correctamente lo que significa, esto es, el contraste entre las ilusiones del personaje y la realidad en la que se halla. De la misma manera, cuando tras conocer a Berit, enamorarse y prometerse, los vemos besándose en la habitación de hotel que han alquilado y comprobamos que los anhelos sentimentales de Gösta empiezan a verse satisfechos, y la música nos ayuda a interiorizarlo, al utilizar un fragmento de la primera música de las dos que estamos hablando.

Al comienzo de *Música en la Oscuridad* vemos al protagonista en el campo de tiro donde realiza el servicio militar. La escena es acompañada por una música de fondo a volumen muy bajo y sólo durante unos segundos, los suficientes para otorgar dinamismo a la situación, pero procurando pasar desapercibida, aunque poco a poco va engendrándose formalmente, y comienza a indicar inquietud, desasosiego, temor próximo... No en vano, ha visto un perro pequeño perdido en esa zona peligrosa, y se acerca para salvarlo. En el momento que acaricia con ternura al animal la música es bruscamente interrumpida por la metralleta que hiere a Bengt, consiguiendo así su efecto dramático.

---

<sup>180</sup> XALABARDER, C. “Principios Informadores de la Música de Cine”. En OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 180. Nótese, sin embargo, que en este capítulo de la Tesis damos cabida, dentro del concepto genérico de “elemento dramático” a muchos ejemplos de la música en un nivel argumental, lógicamente.



Olvidado por su anterior novia cuando ésta se entera de que tras ser herido se ha quedado ciego, Bengt va a encontrar el amor en una chica que hasta ahora había sido invisible para él: la joven criada Ingrid. Ella le ayudará en todo lo posible, como por ejemplo leyéndole novelas, y tampoco será inmune al amor, que poco a poco se introduce en su corazón. La música tratará de definir el carácter y personalidad de la joven. Si ella es tierna, cariñosa y frágil, la música transmitirá los mismos caracteres al aparecer ella en la pantalla. En otra de las escenas vemos a la joven muy animada, coqueta y juguetona, subiendo dando pequeños saltos las escaleras que conducen a su habitación, todo ello síntoma de su enamoramiento. La música ilustrará su conducta a partir de una melodía y un estilo decididamente ingenuo y casi ñoño, sin lugar a dudas excesivo, y como adjetivaremos en otro apartado, *prescindible*, no siendo además la única vez que lo oímos, de hecho esta música se repite en más de una ocasión, acabando por constituir un tema. Nos encontramos ante uno de esos frecuentísimos ejemplos en la Historia del Cine en los que una mujer es caracterizada arquetípicamente por un compositor, por un hombre<sup>181</sup>.

Uno de los momentos más bellos del *film* es aquel en el que, en mitad de la noche, él toca a oscuras el piano y ella escucha la música desde la cama. La pieza: el *Adagio Sostenuto* de la *Sonata para Piano núm. 14 en Do Sostenido Menor* (el conocidísimo *Claro de Luna*) de Beethoven. A través de la ventana enfrente del piano entra la luz de la Luna, que ilumina la estancia. El personaje no podrá ver ciertas cosas debido a su ceguera, pero Bergman parece querer decirnos que a través de la música puede sentir lo mismo que podría sentir si su vista no estuviese malograda; la vista o el oído son llaves que abren las puertas del alma, luego qué importa utilizar una u otra si ambas te conducen a tu interior<sup>182</sup>. No obstante, tanto esta escena como otra mucho más adelante en la que se le ve tocando el *Nocturno en Mi Bemol Mayor* (el *núm. 2* del *op. 9*) de Chopin, han sido tildadas en algunas ocasiones<sup>183</sup> como muy

---

<sup>181</sup> Para Matilde Olarte, hay una serie de estereotipos descriptivos utilizados en la banda sonora, tanto cuando se incluye música preexistente (Clásica, Popular, etc.) como cuando se compone una banda sonora original, casi siempre por hombres a lo largo del siglo XX. Sostiene que se han acabado generando una serie de estereotipos en torno al reflejo de “lo femenino” vía música, a partir de una serie de códigos y taquigrafías, sumándose a esa larga tradición histórica (por ejemplo todas esas veces en que una tímbrica de ciertos instrumentos definía el carácter femenino y otros distintos el masculino). Es como si algunas veces, ante la mirada masculina el mundo de lo femenino -comentará- se presentase como algo misterioso e incomprensible que girase alrededor de los hombres, quienes se ven en el centro. OLARTE, Matilde. “Aportación Femenina a la Creación Musical Cinematográfica”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), pp. 367-74, *passim*.

<sup>182</sup> No deja de ser significativo a este respecto que al final de toda la secuencia la luz de Luna ilumine su rostro, donde se encuentran sus ojos al fin y al cabo, en un *film* cuyo título original, *Musik i Mörker* se ha traducido literalmente en la versión castellana (“música en la oscuridad”), dejando bien claro su sentido, no como en otras distribuciones como la americana con *Night is My Future*.

<sup>183</sup> Cfr. RENAUD, Ch. “An Unrequited Love to Music”, p. 1, s. a.; en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009].

convencionales por caer en el tópico romántico de la tristeza y soledad del individuo, del artista en particular, ante las adversidades a las que somete el destino, la vida... Aun no dejando de ser acertada esta postura, consideramos que es superada por escenas como la anterior, que apuntan en otra dirección.

En otra escena, nuestro protagonista camina solo y desazonado por las calles de la ciudad en medio de la noche y de la niebla. De fondo, la música en compás de vals de unos músicos ambulantes. Inesperadamente se encuentra con Ingrid, a la cual no ve desde que ésta abandonó la casa y su trabajo de sirvienta, ofendida por un comentario equivocado de Bengt, si bien él no quiso ofenderla en aquella ocasión, pues realmente la amaba. La música cesa de forma natural dejando paso al diálogo, y conseguir con ello el silencio dramático deseado, intensificando así la sorpresa del reencuentro. Al rato se reanuda la música anterior. Con los días retomaran su antigua amistad, que no noviazgo, pues realmente nunca llegaron a ese punto en el pasado, aunque ambos lo desearan. Sin embargo Ingrid ya no está sola, ahora tiene pareja, y esto complicará inicialmente las cosas. Pero el amor del pasado acabará renaciendo, y será inicialmente la música la que nos lo indicará, al volver a sonar el tema de ambos en una de sus frecuentes variaciones, cuando el protagonista la toca con ternura tras invitarla a su casa. La música imita esta vez a una caja de música, mediante el uso de la celesta. Esta fragilidad musical remarcará, no por azar, la agresividad y gravedad de la música posterior. Ingrid se tiene que ir, pero el personaje lo malinterpreta y se siente rechazado, siente que no quiere nada con un hombre invidente, lo que acrecienta sus demonios interiores y su inseguridad. La música estalla en el momento que se cierra la puerta tras la muchacha y él se lleva dolorido las manos sobre su rostro. El tenso silencio posterior también sirve para acrecentar el trágico carácter de la escena y de la música; una música que ya fue escuchada al principio de la cinta, cuando se percató en el hospital de que se había quedado ciego. Así, esta música acaba por convertirse en una especie de tema sobre la desgracia de su ceguera, sobre el dolor del personaje. Una vez más la música, en su cualidad de elemento dramático nos asocia dos escenas muy separadas de la película, y nos hace ver, si nos fijamos atentamente, que el dolor del personaje en esta escena no es debido solamente al rechazo aparente de ella, sino a su inseguridad por creer que el motivo principal es que es un hombre ciego, poca cosa para una mujer, lo cual no será cierto.

Acabará acompañando a uno de sus amigos invidentes a buscar a la estación de trenes a su esposa, pero en un momento se queda solo y se extravía. Será la música la que nos avise de antemano del peligro en que se encuentra el personaje. No sabemos todavía qué le va a

sucedier, pero está claro que algo será, pues la música adelanta los contenidos dramáticos del propio guión; es música inquietante, de peligro inminente. A continuación sabemos lo que sucede: se ha perdido por las vías del tren y no consigue escapar del área de los raíles, no sabiendo siquiera dónde está en realidad. Por si fuera poco, a sus espaldas vemos que se acerca un tren. La anterior música abandona sus rasgos de sutil inquietud y desarrolla un estilo torpe-circense, transmitiendo además angustia y mecanicidad metálica, con fuerte contenido empático teniendo en cuenta la situación y el lugar.

-----

Otro ejemplo de cómo la música puede rebasar el nivel dramático argumental de una película para alcanzar un nivel dramático referencial se aprecia en *Noche de Circo*. Es la historia de una sórdida compañía de circo con problemas económicos, dirigida por el domador Albert, quien quiere abandonar esa vida errante y pobre que tanto le fascinó antaño. Pero esta cinta es mucho más. Trata el tema universal de la humillación del Ser Humano. Mientras Albert aprovecha la estancia de la compañía de circo en la pequeña localidad donde años atrás vivió para visitar a la esposa e hijos muy pequeños que abandonó, con la esperanza de que la mujer le vuelva a acoger, su actual pareja sentimental, Anne, celosa y también aburrida de la vida deambulante del circo, aprovecha para intentar seducir a un actor de Teatro que conoció días atrás. Pero ambos fracasarán en sus intentos; la antigua esposa de Albert rechazará su regreso y Anne será utilizada por el actor, que la comprará sexualmente por una baratija. Albert decide dar una vuelta después de su visita, y ve a Anne saliendo del teatro rápida y acaloradamente, y dirigiéndose a una casa de empeño sin percatarse de la relativa cercanía de su pareja. Mientras el hombre paseaba y aclaraba sus ideas, la música que oíamos era “de pantalla”, a manos de un músico ambulante de su misma compañía que tocaba el organillo callejero para hacer bailar unos monos a cambio de dinero; sin embargo, cuando ve a Anne en ese estado y en ese lugar (él ya sospechaba algo), se introduce incidentalmente otra música y de manera simultánea a la anterior. Esta simultaneidad diegético-incidental presenta una originalidad en la obra de Bergman nada usual, pues apenas encontramos ejemplos. La música incorporada, a base de hirientes golpes percusivos en timbales, ya había sido escuchada con anterioridad en la película, además de en sus créditos iniciales, y he aquí su repercusión dramática. La película comenzaba con la narración que el cochero alcoholizado de la compañía le hace a Albert a primera hora de la mañana sobre el sórdido episodio del payaso

Frost y su esposa Alma, en el cual vemos la humillación del payaso al tener que sacar malamente del agua del mar a su mujer desnuda que coquetea con medio regimiento militar de maniobras en la zona, lo cual provoca la risa incontinente de los militares viendo el lamentable espectáculo de un payaso que se desnuda, entra al agua para ingeniárselas con su mujer y que al salir con ella en brazos ya no encuentra un disfraz que le ha sido escondido y que era toda su ropa. Al regresar esa música ahora que vemos a Albert y que sabemos de la infidelidad de su pareja -que él sólo sospecha- tres cuartos de hora después, ambos episodios se conectan, se relacionan, y se trae a cita a través de la música y de su poder dramático la humillación de Frost y la figura de la Mujer como causa de dolor en el Hombre. Esa simultaneidad musical, además, parece desdoblar dos planos: el de la realidad ambiental, con un músico callejero de fondo; y el de la dimensión interna del hombre, el de su psique, donde se desarrollan sentimientos de angustia y temor, algo indicado además por primeros planos sobre su sudoroso y lacrimoso rostro. También puede considerarse este empleo musical como un ejemplo de tema-contratema, con la singularidad de su simultaneidad sonora, siendo conceptos que serán desarrollados en el apartado correspondiente. A la percusión se le suma más tarde, como también sucedía en los créditos iniciales (que no ya en la secuencia del payaso), viento metal disonante realizando *crescendi*, sobre uno de los cuales se cierra la escena, con la imagen de una carta de baraja con una solemne mujer de espada y corona (la Dama de Picas) que podríamos interpretar como símbolo de la *femme fatale* a tenor de lo que acabamos de decir sobre la figura de la Mujer, y como símbolo de la Muerte (hacia el final Albert pensará en el suicidio<sup>184</sup>), que es a lo que se suele asociar esta carta. La carta de baraja nos conectaría realmente con la siguiente escena, ya sin música, en la que vemos a Anne en su caravana jugando un solitario a las cartas -como hiciesen los humilladores militares al comienzo- hasta que llega Albert.

Si películas como la recién tratada *Música en la Oscuridad* se centran en la relación amorosa de dos personajes que a pesar de los golpes que el destino les depara acabarán casándose y pasando el resto de su vida juntos, *Un Verano con Mónica* nos muestra la otra cara de la moneda de las relaciones de pareja, y consecuentemente la música abandonará la excesiva dulzura de películas como aquélla, algo que también se aprecia en las formas generales en las que se desenvuelve la aventura de los dos jóvenes. Dirijamos nuestra atención hacia su primera cita, en un cine. La película que ven representa la típica historia de amor del

<sup>184</sup> Regresarán aquí los golpes de timbal que también escuchábamos cuando el payaso saca del agua a su mujer y la lleva de regreso como puede en brazos.

Cine Americano, antítesis de la historia de amor que ellos acabarán viviendo, aunque ahora, principio del *film*, les sirve como espejo en que reflejarse y proyectarse, como fábrica de sueños que viene a ser el Cine, al fin y al cabo. Al igual que el cine neorrealista, del cual esta película toma una ligera influencia, era una réplica a la falsa ilusión del cine “de teléfonos blancos” italiano, poco fidedigno a la realidad social de la Italia de finales de los años cuarenta y cincuenta, *Un Verano con Mónica* parece ser la réplica al tipo de películas como la que están viendo ahora, donde la música sigue el canon del más suntuoso lirismo de cuerda frotada del Cine Americano; sin embargo, el *film* que analizamos prescindirá de esa música a cambio de silencio, un poco de *Jazz*, música de acordeón acorde a diversas situaciones...<sup>185</sup>. Significativamente, ella llora melodramáticamente con la película pero él bosteza. No pasará mucho tiempo hasta que empecemos a comprender las diferencias entre la pareja de la película que vieron y ellos dos. Después del cine van a dar un paseo, y en un frío banco, rodeados por un área suburbial al amparo de una enorme chimenea industrial, los vemos acompañados por un lánguido fraseo en corno inglés del tema del vals, diegético o incidental (no se sabe [no se tiene por qué saber, realmente]), ella le pide que la abrace e, imitando a la actriz de la película que han visto, le dice a Harry que puede besarla.

Otro día, con su relación como novios más o menos establecida oficialmente, Harry se la lleva a casa (la de su padre). Monika está encantada con el sitio, él le hace un regalo, se dispone a hacer la cena, y todo parece muy idílico. La escena se une rápidamente mediante encadenado con otra en la cual vemos una ventana de la casa, unas bonitas plantas y cortinas, iluminado el conjunto con una intensa luminosidad que irá decreciendo poco a poco, hasta llegar casi a la oscuridad total. Mientras, suena una edulcorada música muy parecida a la que oíamos en la película que fueron a ver. Todo parece hacer creer que la música y ese forzado anoche elíptico -única forma de poder explicar esa oscuridad progresiva- hacen las veces de culminación amorosa al uso de una escena de dos jóvenes enamorados. Pero no es así. No se trata de música no-diegética, pues un rápido movimiento hacia la izquierda de la cámara nos presenta un vinilo finalizando sobre un tocadiscos que ya no se encuentra fuera de campo, del cual Harry aparta la aguja, luego esa pretenciosidad de sensación idílica que viene a confirmar este tipo de música cuando va ligado a la incidentalidad, desaparece bruscamente por la

---

<sup>185</sup> Las puntuales presencias del sinfonismo se darán en medio de la plenitud estival del lugar al que la pareja decide huir para pasar juntos el Verano, no en el ámbito urbano donde se conocen y a donde acaban regresando para además acabar dando fin a su defectiva relación. Luego el recurso dramático de esas introducciones sinfónicas obedece a otro ámbito dramático, a lo cual añadamos que tampoco habría que confundir sinfonismo cinematográfico con música canónica de Cine Clásico americano, por ofrecer ese estilo musical muchas posibilidades distintas en el cine, por más que aquel estilo cinematográfico tomase apropiación abusiva de dicho estilo musical (en muchos casos, que no en todos ni de forma absoluta).

diégesis musical de la escena, constituyendo ello uno de esos ejemplos del engaño diegético/incidental de los que hemos hablado y que, repetimos, veremos en el apartado correspondiente de esta Tesis. Sin embargo el director da opciones a la “esperanza” y después del disco ella trae hacia sí a Harry y comienza a desabrocharle la camisa, se besan y abrazan y entra música de cuerda incidentalmente, de agradable sonoridad... Parece que vayan a hacer el amor, pero no. A los pocos segundos son cortados por la inesperada irrupción del padre de Harry, que regresa antes de lo que suponían a casa, y la música desaparece; son cortados por la *realidad*, en otras palabras.

### **Amor, Enredos y Duda**

Sobre la función dramática de los temas musicales de *Sonrisas de una Noche de Verano* se hablará con prolijidad en el apartado alusivo a “Tematismo, *Leitmotiv* y Variación”, bastante más adelante dentro de este *corpus* analítico. Sin embargo, se va a reservar alguna escena para este apartado por su especial interés. La joven señora Egerman se siente ociosa y no tiene nada que hacer; las sirvientas ya han hecho el ligero trabajo con el que ella suele ayudar y siente que estorba un poco. Entonces se dirige a la habitación de estudio de Henrik, su hijastro de la misma edad, y comienza a vituperarlo por diversos motivos y exageradamente; él sólo asiente obedientemente. Finalmente, abofetea al joven por galantear a Petra, la voluptuosa criada de la casa. El pobre chico se lleva la mano a la mejilla confundido y tímido, y las lágrimas llegan a los ojos de la mujer, que lamenta la crueldad de su actuación. Sin embargo hay algo más. Si quedasen así las cosas, efectivamente, las lágrimas de la joven se relacionarían con su conducta, con que ha tenido un mal día..., pero la entrada del tema principal de la película, y he aquí la fuerza del poder dramático de la música en el cine, delata los sentimientos latentes del corazón de la joven. Esta música, que ya hemos oído con anterioridad y que se impone poco a poco como un tema relacionado con una sensación amorosa general continuamente recurrente en la trama, recupera esas sensaciones en los momentos en que es escuchado, como ahora, e indica que la joven está enamorada de su hijastro, que lo que le molesta del galanteo con Petra no es la pérdida de las formas dentro de una familia burguesa, sino los celos, y que las lágrimas no derivan de su rigidez para con el

muchacho, sino por haber herido al ser que ella ama<sup>186</sup>. Sin la presencia musical, la escena perdería su sentido auténtico, y sólo con el visionado completo de la cinta y en un segundo visionado posterior, se podría comprender.

En la misma película, pero mucho antes, se puede apreciar cómo poco a poco los personajes van caracterizándose y adquiriendo sus rasgos distintivos psicológicamente, emocionalmente, socialmente... En el caso de Henrik, el hijo de Fredrik Egerman, la música reflejará muy bien su carácter. Se trata de un joven estudiante de Teología que quiere hacerse Pastor, a pesar de todas sus dudas. Inseguro y atormentado, se debate entre la realidad de este su mundo y de un idealismo moral, religioso y social que no ve en la gente que le rodea, lo que acrecienta sus dudas. Parece ser la pieza que no encaja en su entorno, en su sociedad, como efectivamente recriminará al final. También es pianista, y como tal, se sentará a tocar su instrumento en un par de ocasiones. Las piezas escogidas parecen reflejar parte de su temperamento y de su distinción respecto a los que le rodean: en medio de un pomposo salón, pastel, en un piano blanco..., en medio de toda esa delicadeza ejecuta fogosamente una agresiva pieza romántica (sobre todo con ese comienzo), el *Aufschwung* de la *Fantasiestücke* de Robert Schumann, célebre miniatura pianística del primer Romanticismo que también escucharemos en *Música en la Oscuridad* (cuando retomemos esta pieza para esta película remitiremos al **anex. I, fig. 7**, al cual también se puede acudir ahora a voluntad). Se va a atender a tres aspectos de la pieza escogida que reflejan dramáticamente al personaje y futuros acontecimientos y giros de guión de la película, lo que nos permitiría hablar de metatextualidad a través de la música. En primer lugar, la *Fantasiestücke* es un ciclo pianístico en el que el compositor guió su mano bajo el influjo de los caracteres Eusebius y Florestan, representando la dualidad de su personalidad. He aquí que Henrik vive una situación de continua dualidad, como hemos indicado: entre la religión y el placer de la carne (por ejemplo en sus acercamientos a la sirvienta); entre los profundos sentimientos de la fe vivida con sinceridad y la hipocresía y falta de coherencia de la sociedad que le rodea; entre ser el hijo obediente de su joven madrastra o declararle abiertamente que está enamorado de ella. En segundo lugar, y como suele ser muy frecuente en Bergman, elige algunas obras

---

<sup>186</sup> De todas formas podríamos ver indicios de esto. Por un lado, en la ligera insinuación de un comentario de los trabajadores del despacho de Egerman al comienzo. Por otro en las palabras de Desirée, algunas escenas más atrás de la escena que tratamos, cuando le dijo a Egerman que tal vez debiera vigilar que alguien de su propia casa no le quitase la esposa enfrente de sus narices, sin especificar quién. La razón de este gesto desdenoso es la ofensa lanzada poco antes por el hombre al decirle a las claras que a ella no le va tener hijos, lo cual hiere el amor propio de la mujer, como mujer que es. Sin embargo, nos inclinamos a considerar las palabras de ella, en el momento de ser pronunciadas (su certeza se sabrá mucho más adelante), como un simple gesto de rencor hacia Egerman, “picarle” con lo primero que se le ocurre, sin que tales palabras tengan mayor trascendencia en ese preciso instante.

clásicas partiendo del conocimiento de sus motivos de gestación, de a quién se dedicó, de dónde ha colocado la Historia de la Música o la Crítica, determinada composición, etc., para a partir de aquí, sumergirse en la recreación simbólica. Así sucede con el ciclo de Schumann: fue dedicado a Anna Robena Laidlaw, hábil y atractiva pianista escocesa de dieciocho años con la que tuvo un breve flirteo. Es más que probable que el director introduzca en las propias manos de Henrik una de las piezas de la obra pretendiendo con ello -y conscientes de que una vez más implica la profundización en cuestiones histórico-musicológicas que no son dadas en el mero visionado de la película- mostrar una “dedicatoria amorosa” a su madrastra, que acaba de abandonar el salón y a la que al rato seguirá el padre de él para ir juntos a la cama, lo cual no gusta al joven como se puede observar con mucha sutilidad. Y en tercer lugar, la pieza escogida es *Aufschwung*, literalmente “remontarse”, “elevarse”. Schumann la concibió como retrato del carácter de Florestan en lo más alto de sus pasiones, en la satisfacción de sus deseos, que en Henrik como mucho llegan a un anhelo, o a una satisfacción secreta más bien. Además, sólo le vemos en pantalla al comienzo de la interpretación, porque enseguida pasamos al matrimonio en su alcoba, en la cama. Con ello se acrecienta la asociación que sugerimos. Más aún, el joven teólogo interrumpe bruscamente la ejecución y, sin que nos separemos en lo visual con su padre y madrastra en la cama, pasa a tocar el conocido *Sueño de Amor* para piano de Franz Liszt. Hablaríamos entonces de música diegética elidida, constituyendo este trozo de la secuencia un magnífico ejemplo de este efectismo. Pero no sólo eso, pues la elección de esa pieza musical tampoco es dejada al azar: en la cama, Fredrik ha conseguido conciliar el sueño antes que su esposa, que lo observa. Mientras oímos la pieza de Liszt por debajo desde otra instancia, y pareciendo prácticamente música incidental, Fredrik acaricia y besa a su mujer, y también habla en sueños mencionando -traición de la pulsión subconsciente- a otra mujer a la que añora, la bella actriz Desirée Armfeldt, ante lo cual su esposa muestra sus celos y turbación, a sabiendas de que su marido sueña eróticamente con otro amor.

La segunda vez que se sienta al piano, al alba, en la mansión donde se desarrolla el final de la película, su pose romántica y atormentada se vuelve a reflejar dramáticamente en la música para piano de Chopin que toca: el comienzo del *Impromptu núm. 4 en Do Sostenido Menor* (“*Fantasia-Impromptu*”), es decir, la parte de la fantasía. Ahora el piano es negro, le ilumina la luz de unas velas, y el personaje, que durante toda la película nos ha recordado a una especie de Sören Kierkegaard, concluye que ya no puede más, que lo mejor que puede hacer es suicidarse. Ahora bien, esta decisión la tomará cuando cese bruscamente su ejecución



y aparezca una música no-diegética para cuerdas, de corte trágico. De hecho se produce un contraste entre las dos músicas. Si bien es cierto que la anterior música de Chopin, por tratarse de este compositor y por la decoración del lugar, el piano (que ahora sí era negro), o las sombras en derredor, aportaba un elemento de caracterización atormentada al personaje, no deja de ser cierto que de por sí, la pieza del músico polaco no era especialmente lúgubre o lánguida en esos compases, pues se conducía por un ágil fraseo en agudos, optimista ritmo mecánico..., de tal forma que al entrar ahora una música incidental antitética, y abortar bruscamente la interpretación del personaje, la música de Chopin parece realmente “pisoteada”, en el preciso momento en que Henrik parece tomar conciencia del absurdo de la vida y de su padecimiento amoroso, prefiriendo acabar con todo.

Otra manera de enfocar el elemento dramático de la música, ahora desde una visión más “estructural”, lo vemos a partir de la correspondencia entre la música y la interacción de los personajes, en el momento que llegan las presentaciones en una recepción al aire libre. La música también reflejará dramáticamente la situación y las maneras de los personajes, pero vayamos por partes, para comprender mejor lo que se quiere decir. La narración se encuentra en el momento previo a la cena que Desirée ofrece en la mansión de su anciana madre, y a la cual asisten el matrimonio Egerman con su hijo y el conde y condesa Malcolm. Antes de la cena se prepara un tentempié en el jardín, donde van confluendo los invitados y consecuentemente las presentaciones. El conjunto de la escena está cargada de todo ese protocolo pedante que cabría esperar de una clase alta de comienzos del siglo XX, aunque como casi todo en esta obra, llevado a la exageración *quasi* cómica. Suena un *minuetto* en su compás de 3/4 habitual, para orquesta de cámara de cuerda a la que se suma un oboe, del más puro Clasicismo en su línea más galante y educada que acompaña a la perfección la situación, y define a esta clase de personajes, su posición social, donaire, etc. Tradicionalmente se habla de la interacción entre las partes de este tipo de obras como una interacción educada, que se respeta mutuamente, no se atropella, guarda silencio cuando debe...<sup>187</sup>. Y esto es precisamente lo que advertimos en la interacción entre los personajes, en la forma que tienen de presentarse unos a otros por turnos, sosegadamente, besando la mano a las damas, y evitando todo atropello verbal que no corresponda el comportamiento flemático esperado, lo que no deja de implicar buena parte de teatralidad por unos personajes que en el fondo albergan rencillas y

---

<sup>187</sup> A este respecto suelen mencionarse usualmente las célebres palabras de Johann Wolfgang von Goethe, en las que definía el diálogo entre las distintas partes del cuarteto de cuerda clásico en estos términos, y que también puede apreciarse en obras como ésta.

rencores. También se podría hablar de las no menos conocidas relaciones de simetría entre compases, frases cuadradas y equilibrio que subyacen a la estructura de estas músicas, y buscar su correlación con el clima espiritual de la escena.

Sentados ya a la mesa, los sirvientes se dirigen para servirles, acompañados de nuevo de esta música, que se interrumpe al servirse el vino. Ahora se trata de otro movimiento, en el que el compás ha cambiado a 2/4 y al final se añade la pareja de timbales por un instante, pero su carácter es muy similar, y el tipo de escena también. Antes de la cena, Desirée y Charlotte habían hablado de la disposición de los comensales a la mesa para conducir exitosamente su plan secreto de recomposición de parejas. Ahora vemos cómo están colocados y cómo intervienen por turnos y ordenadamente en la conversación. El clima generado por la música que acaba de terminar se corresponde ahora, poco después y sin música, a los personajes en la mesa, que de alguna forma reflejan en su comportamiento el carácter de ese estilo.

### **Estructura, Drama y Alteridad en *Persona***

*Persona* comienza con música, partiendo de un lenguaje disonante y aumentando progresivamente su dinámica. Correlativamente, la luz de la imagen va aumentando. Se empiezan a suceder imágenes de todo el aparato cinematográfico con el que se rueda la película, en un alarde metalingüístico sobre el que volveremos más adelante. La música es mecánicamente caótica, estridente (es frecuente el “haz de *glissandi*” y el trémolo agitado en cuerda), irregular, asimétrica y microtextural por momentos, con fuerte reverberación y profundamente estructural, como las imágenes que se suceden. Entre las imágenes que se nos presentan llama la atención una secuencia de fotogramas de dibujos animados, con música infantil que contrasta fríamente con la otra música, que volverá unos segundos después, con dominio del viento metal (en ocasiones al límite de sus posibilidades agudas), pasando a ser percusiva, para acabar regresando una música similar a la del comienzo. Toda esta introducción está plagada de elementos visuales simbólicos, y la música les confiere profundidad, invitando a reflexionar sobre su significado. Sin embargo, todas esas imágenes no tienen por qué *significar* nada, y la música que oímos, mediante su desconcertante lenguaje no parece querer arrojar luz, antes lo contrario: a imágenes crípticas, música igualmente críptica. Pero como siempre en esta obra, la opción contraria puede ser válida o por lo menos

planteable, y las imágenes pueden conectar simbólicamente con el plano -o planos más bien-profundo de la compleja historia, de ahí que se hayan aventurado diversas teorías al respecto sobre las que no vamos a entrar ahora, pero sí más adelante.

La imagen y música de todo lo presentado hasta este momento, en lo que podríamos considerar parte del prólogo de la película, se imbrican perfectamente<sup>188</sup>. Todo ese puntillismo, contraste claro-oscuro entre el blanco y el negro, entre la luz y la sombra, la falta de desarrollo narrativo, la angulosidad, el carácter estructural en el tratamiento filmico, la onírica atmósfera, etc., de las imágenes, es correspondido con una música plenamente empática<sup>189</sup>, la cual podría entenderse también como correlato del estado psiquiátrico de la protagonista si, como nos dice María de Arcos, “dentro del espectro a desarrollar existe una faceta [...] en la que este lenguaje resulta particularmente hábil: la manifestación de los indescifrables mecanismos de la mente humana, en especial todos aquellos de farragoso contenido psicótico”<sup>190</sup>. Si bien consideramos que el diagnóstico psicológico de Elisabet Vogler apunta más en otra dirección<sup>191</sup>, entenderemos por “contenido psicótico” aquello que se refiera, genéricamente, a trastornos psiquiátricos, sin entrar en mayores disquisiciones.

Y sin embargo no dejamos de observar cómo en ocasiones la música, por muy alejada que esté de la música de cine más típica, no sólo de los veinte últimos años sino de los propios años sesenta en que se filmó<sup>192</sup>, no deja de emplearse según algunos de los patrones ya estandarizados de la música-cinematografía. Un ejemplo lo encontramos en el momento que Elisabet rompe una foto de su hijo que le han enviado junto a una carta. La música que es introducida, siguiendo un estilo similar a Anton von Webern o cualquiera de sus seguidores, genera un efecto dramático de primer orden, pues viene a señalar que ese hecho es muy significativo para el desarrollo narrativo del *film*, como constatamos hacia el final, cuando

<sup>188</sup> Para un análisis exhaustivo del prólogo en conjunto véase CHION, Michel. *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós, 2007, pp. 183-97. (1990).

<sup>189</sup> Recordemos que este concepto era usado para referirnos al efecto por el cual la música se adhiere de modo directo al sentimiento sugerido por la escena o los personajes. Aunque el uso del concepto (acuñado por M. Chion) se guarda para la narración propiamente dicha, donde surgen situaciones que caracterizan determinada escena, o la personalidad o emociones de un determinado personaje, nos parece oportuno y original aplicar aquí el concepto a la sensación visual que se nos muestra, con anterioridad a todo hilo narrativo, aún por desplegarse.

<sup>190</sup> ARCOS de, María. *Experimentalismo en la Música Cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 122. (2006).

<sup>191</sup> Consúltense a este respecto FREUD, Sigmund. *Paranoia y Neurosis Obsesiva*. Madrid: Alianza, 2008, *passim*. (1909-11); MARTIN Barclay. *Angustia y Trastornos Neuróticos*. Barcelona: Editorial Herder, 1978, *passim*. (1974). Recordemos una vez más que aunque la doctora de la película comente en una ocasión que Elisabet no es susceptible de un diagnóstico directo que indique una reacción histérica, en el fondo la toma de consciencia del desarrollo de lo que ha sido su vida afectiva hacia los demás sí que deriva de un núcleo de personalidad sin duda neurótico, y que vuelve a ser el del propio director.

<sup>192</sup> Aunque en los años sesenta algunos directores incluyeron intrépidamente este tipo de músicas, seguían siendo la excepción que confirmaba la regla de un uso de una música similar a la de los años anteriores, por muchos cambios y novedades que se introdujesen.

Alma presenta objetivamente a la señora Vogler los motivos de su “enfermedad”, que entre otras cosas pasan por su ausencia de instintos maternos y la dificultad emocional de tener que hacerse cargo de su propio hijo cuando fue madre.

En mitad de la película el rollo de celuloide “se rompe”, un fotograma de Alma se congela y se quema, todo indica (mediante la simulación) que la película que estamos viendo se ha estropeado. Vuelve el caos visual del comienzo y la música en la línea de la película, con su atomismo tímbrico, carácter textural y cargada de atmósfera. Como dijimos hace un momento, este y otros detalles similares del *film* tratan de dar un enfoque metalingüístico a la obra, utilizando todo tipo de elementos *distanciadores* de influencia brechtiana<sup>193</sup> (aparatos de proyección, focos, cámaras, voces del rodaje...). Podríamos decir que *Persona* es una película que habla de sí misma, de su propia filmicidad, habiendo quienes consideran que su verdadero tema es el Cine como tal, y de hecho el título original de la película era *Cinematografía*. Ahora bien, para Company “ lo que podría ser mecanicista obviedad o periclitado ejercicio metalingüístico [se convierte aquí en algo más] porque *Persona* habla de una cierta muerte de la significación, de la opacidad de las imágenes que, a pesar de todo, siguen remitiéndose a algo que no se encuentra en ellas mismas; de las dificultades, en suma, de los procesos cinematográficos de simbolización”<sup>194</sup>; Bergman parece hablarnos aquí de un proceso constructivo-deconstructivo del cine y de él mismo como cineasta. Igualmente, una vez más apreciamos cómo la música corresponde a la imagen y temática del *film* mediante un estilo que de alguna forma también *habla de sí mismo*. El estilo del compositor de la música, Lars Johan Werle (**anex. IV**), tan estructural, como la de los maestros del siglo XX en los cuales se inspira, habla de la propia sustancialidad musical. Cuando se da ese tipo de relevancia al color, al timbre, a los contrastes texturales, dinámicos, a la confrontación entre el “punto” sonoro y la “mancha” sonora, el empleo de la disonancia mucho más allá de aquella su novedosa emancipación..., hablamos de una música que quiere representar el propio rango fisiológico del material sonoro en estado elemental, la esencia acústica, de la música, donde la macroestructura de antaño se sustituye por la microestructura y se acentúan sus parámetros musicales para que el oyente se *responsabilice* de su escucha<sup>195</sup>. Una escucha en la que

<sup>193</sup> Bertolt Brecht, poeta y dramaturgo alemán de la primera mitad del siglo XX. Una de las cuestiones más importantes de su teatro es el fenómeno de la “distanciación”, por el que pretende que el espectador no llegue a la catarsis y permanezca en su postura de espectador para tener así una perspectiva que le deje juzgar objetivamente el problema que plantea la obra.

<sup>194</sup> COMPANY, J. M. *Op. cit.*, p. 85.

<sup>195</sup> Téngase en cuenta que divulgadores como René Leibowitz hablan del rechazo del sistema tonal y las músicas que siguieron su posterior línea evolutiva como unas músicas puestas “entre paréntesis”, como unas músicas reducidas fenomenológicamente (siguiendo las ideas husserlianas y su “volver a las cosas mismas”), para encontrarse con su auténtica aparición, con su fenómeno, con el fenómeno sonoro en sí. (Véase POLO, Magda.

además puede plantearse también esa muerte de los procesos de representación y simbolización de los que decimos afectan al conjunto filmico. Ello conecta con una de las acepciones más modernas de lo *sublime* -sobre su acepción más clásica nos ocuparemos en su momento-, la de Jean François Lyotard, quien ve en el arte de vanguardia la manifestación por excelencia de lo *sublime*, pues de hecho tal vanguardia no haría sino alimentar una radical sospecha ante la bella apariencia de las formas, y se propondría la tarea de afirmar la presencia de aquello que escapa a la representación, viniendo a convertirse el fracaso del intento de representación en una fuertemente enérgica experiencia de lo ilimitado, y reconociendo así que la finalidad de lo *sublime* es consentir una experiencia de lo absoluto a través de la insuficiencia de la forma, no debiendo por tanto de abandonarse el terreno de la inmanencia<sup>196</sup>.

Y no sólo eso: el carácter estrictamente incidental de la música no se debe únicamente a razones como la lógica de que la propia naturaleza de la música no facilite su uso en el ámbito diegético, etc., sino a una forma de recalcar la materialidad filmica de la que hablamos, la ficción. El cine es una ficción, no una realidad, todo es actuación, fingimiento mimético, mentira y drama, y la música no-diegética nos lo recuerda cada vez que aparece, lo que hace replantearnos si toda la música incidental, es decir, no-diegética, de la Historia del Cine no fue, a pesar del propósito de directores y/o compositores, y de los análisis teóricos, un elemento distanciador en vez de lo contrario; tengamos en cuenta que aunque su carácter de irrealidad frente a otros elementos de un *film*, paradójicamente, concede una mayor realidad y verosimilitud a éste, debido a su efecto emotivo y afectuoso, esto mismo, según de qué obras cinematográficas se trate (y *Persona* es un “aparte” en muchos sentidos), podría ser un supuesto prematuro que no contempla todas las formas de ver y entender el cine desde el ámbito del espectador. El cine es una ficción decimos, la misma que la actriz de profesión, Elisabet Vogler, desarrolla en su vida ante los demás mediante su histriónica teatralidad<sup>197</sup>. Y todo ello, remitiendo igualmente a esa muerte de la significación, a esa relativización del discurso narrativo<sup>198</sup> y suspensión del sentido de la que hemos hablado sobre la película, que si bien es relativa (recordemos que un profundo trabajo exegético desentraña muchos de los

---

*La Estética de la Música*. Editorial UOC, 2008, pp. 82-83. [2008]).

<sup>196</sup> Sobre el concepto de lo *sublime* en Lyotard puede consultarse PERNIOLA, M. *Op. cit.*, pp. 102 y ss.

<sup>197</sup> Un ejemplo de esta función de la música en la película lo tenemos más adelante, cuando en el plano alegórico del desdoblamiento de la personalidad de Elisabet en Elisabet-Alma, su marido llega a la casa y se acuesta con la enfermera al “confundirla” con su esposa. Al término ésta dirá “¡déjame en paz!, ¡estoy fría, podrida e indiferente!, ¡todo son mentiras e imitaciones!”. Para Company, “Bergman utiliza, nuevamente, un sonido extradiegético (algunos acordes de música sinfónica) y la pantalla en blanco para anular, desde el interior mismo de la materialidad filmica, dicha representación”. COMPANY, J. M. *Op. cit.*, pp. 100-102.

<sup>198</sup> ZUBIAUR, F. J. *Op. cit.*, p. 108.

contenidos profundos de la obra -aunque no olvidemos que no todos-), no es menos evidente, y la música correspondiente evitará toda esa significación, sentido elemental, que solía presentar la típica música de cine, tan anclada en el siglo XIX o las tendencias moderadas del XX. En este tipo de músicas, “ya no se trata de reconocer -indica Fubini-, de descubrir nada: los músicos apelan directamente a la conciencia individual para que ésa unifique, forme, organice libremente lo que no es más que un campo abierto de posibilidades, del que el autor no siempre sabe prever los posibles resultados”<sup>199</sup>. Además, si como apunta el director de Cine A. Tarkovsky, “el tiempo es una condición vinculada a la existencia de nuestro yo”<sup>200</sup>, la concepción temporal de esta película, decididamente rupturista, como ya vimos, y la de la música, con su dislocamiento y cualidad suspensiva, son un buen correlato dramático a la situación existencial de la protagonista.

Con el paso de los días crece la tensión entre ambas mujeres, están enfadadas, y comienzan a surgir los problemas. La sonoridad siglo XX sigue subrayando sus estados psicológicos, como ese momento en que cae la noche tras un día especialmente complicado en el que la enfermera, dolida por la actitud desdeñosa de Elisabet hacia ella, le ha respondido con duras palabras, con duras verdades.

Más adelante, en la recién citada escena en que Alma “se hace pasar” por la señora Vogler ante el marido de ésta<sup>201</sup>, tras acostarse con él, comenta en un momento de agitación nerviosa que es fría, está podrida, todo es mentira, y la cámara se desplaza rápidamente hacia el rostro de Elisabet. Será el fuerte golpe de gong que oímos, junto a otro golpe metálico y otro sobre las notas de un piano, lo que nos indica que con esas palabras Alma ha tocado su fibra sensible, que sus palabras han desnudado lo más profundo de su alma, esto es, su incapacidad psicopatológica de sentir ningún tipo de afecto por los demás, incluidos hijo y marido. Este sonido y su eco se extienden en la siguiente escena unos cinco segundos, lo que de paso sirve para facilitar la conexión secuencial, suavizando la aspereza que puede producir el paso de una escena a otra. Se trata de la secuencia narrativa vertebral de la película, ya preparada por el sonido precedente, en la que Alma dice a Elisabet a la cara cuál es su verdadero problema (su frialdad, su teatralidad y fingimiento ante la vida, etc.). Al terminar, vuelve el mismo sonido de gong, metal y piano, otra vez sobre el asustado rostro de Elisabet. Pero más aún, con esta segunda entrada se prepara de nuevo la misma secuencia narrativa,

---

<sup>199</sup> FUBINI, E. *Op. cit.*, pp. 453-54.

<sup>200</sup> TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>201</sup> Entrecorramos para recordar que en el plano alegórico y simbólico en el que se desenvuelve el contenido profundo de la cinta, Alma y Elisabet son en realidad dos caras de la misma persona, dos caras de la propia Elisabet.

que se repite íntegramente pero esta vez sobre el rostro de Alma (aunque comenzando igual, con las manos de las dos mujeres en el campo visual, debajo de las cuales Elisabet esconde la foto rota de su hijo, que encuentra Alma), por lo que ahora el espectador sí que percibe plenamente el sonido como antesala preparativa de lo que se avecina, que además es ya conocido, y ahora dado en contraplano.

Al término de todo esto, la enfermera se provoca un corte en su antebrazo de cuya sangre beberá Elisabet en un acto de “vampirismo” cargado de contenido simbólico, pues indica la conexión de papeles entre las dos mujeres, su identificación y fusión en un solo *ser*, además de la propia vampirización de Elisabet utilizando a la otra (o utilizando una cara de sí misma para volver regenerada a su vida cotidiana y que todo siga igual). Desde que empieza el corte en su brazo es introducida una música *in crescendo*, ligada y disonante, en una fusión tímbrica de viento metal y cuerda, hasta que a un volumen ya elevado, casi molesto, se añaden redobles percusivos, momento muy violento en que la enfermera golpea reiteradamente a la otra mujer. La misma música ya la escuchamos con anterioridad, en aquel momento en que contempló la foto del *guetto* de Varsovia, cuyo gesto de agresión le impactó profundamente. Así, la música actúa como elemento relacional, indicando la conexión entre ambas escenas, centradas en la temática de la agresión del *otro*, de reverberación netamente sartreana<sup>202</sup>. Además, a tal impacto se le podría añadir que el niño judío le recuerde a su propio hijo e incluso, y como sucedía con la autoinmolación del *bonzo* que vio por la televisión en una escena anterior, que los judíos muriesen por una firme creencia en sus valores religiosos, frente a ella que no cree en nada. Como vamos comprobando, son varios los *crescendi* dinámicos en el *film*. Ello se debe a que la propia historia contiene pequeños momentos narrativos y visuales que también van *in crescendo*, y por qué no, también en *acelerando*. Lo podemos apreciar en los efectos de montaje en algunos casos; en los efectos de luz en otros momentos; en la tensión narrativa de la historia, la cual desde el principio hasta el final va paulatinamente en aumento y que a su vez contiene momentos puntuales especialmente tensos que después se distienden, para seguir la pauta general narrativamente creciente a la que aludimos. He aquí por tanto otro modo de entender una correlación dramática.

---

<sup>202</sup> Para Company, “el sentido de ambas escenas es análogo. Fuera del *para-sí* de la conciencia está el *en-sí* del mundo donde la relación con el otro es siempre agresiva. Pero *ser es estar en el mundo*, lo cual resulta difícil y angustiante”. COMPANY, J. M. *Op. cit.*, p. 98. En la escena, esa “relación con el otro” es en realidad una relación con la imagen interior, con la anímica, la cual maltrata al yo exterior que uno presenta al mundo, a la máscara. Téngase en cuenta a este respecto que la misma música se oía también el comienzo cuando el hijo de la actriz acariciaba una pantalla sobre la cual se alterna el rostro de su madre y de Alma. La relación con las teorías psicoanalíticas del suizo Carl Gustav Jung son evidentes, como se deduce de que el nombre de la enfermera sea precisamente Alma, que en la terminología del psicólogo es precisamente esa imagen interior que decimos.

Concretamente, esta escena será el punto culminante de ese efecto. De ahí, y teniendo en cuenta que la película prácticamente se ha terminado, pasamos a una escena que contrasta por su relajada tranquilidad, no exenta de inquietud, por otra parte, en la que se confirma esa unión de las dos mujeres hasta ser una sola, que al fin y al cabo es lo que son en el nivel profundo de la obra. Vemos a ambas en medio de la noche al aire libre acariciándose mutuamente y mirando a la cámara, casi interrogando al espectador; sus gestos son libidinosos, eróticos y sutilmente provocadores. La música, que también sonó con anterioridad en la película sigue el estilo general observado, pero evitando la agresividad caótica de otras ocasiones. Ahora se recrea el onírico misterio a partir del contraste entre notas muy agudas y otras graves espaciadas y a *tempo lento*<sup>203</sup>.

También es interesante a este respecto la música en *El Rito*. La película se divide en una serie de escenas, todas ellas con su rótulo correspondiente donde leemos su intitulación. Son un total de nueve, y todas las veces, además de en los títulos de crédito iniciales, les acompaña música brevemente, en esta ocasión dentro de la modernidad de las sonoridades siglo XX. La mayor parte de la música en la película es añadida en esta presentación de las escenas, lo que no significa que no acompañe al conjunto de la película, pues crean un clima continuo a lo largo del cual se va trazando la historia, que es teñida por esta música (véase el capítulo “Disonancia y Siglo XX”, donde tratamos estas cuestiones extensamente). Pero en sí, como tal, la música acompaña estructuralmente al *film* junto a los rótulos de las distintas escenas, es decir, además de su funcionalidad dramática, una vez más refuerza el concepto organizativo externo de lo que será la historia, el guión propiamente dicho.

-----

Sobre el papel dramático de la música de Bach en *Como en un Espejo* ya se habló con prolijidad en el apartado correspondiente a este compositor, por lo que no vamos a repetir más contenidos. La línea maestra de lo allí escrito giraba en torno al contraste dramático que la

---

<sup>203</sup> Como vemos, en más de una ocasión suena una música que ha sonado previamente. A los anteriores se le podrían añadir otros ejemplos, como el del final, donde suena la misma música del comienzo, aunque con menor extensión, cuando vemos de nuevo imágenes del comienzo (el niño frente a la pantalla, los polos luminosos de una lámpara de arco de proyector, etc.). Es otro de los rasgos dramático-estructurales de esta compleja obra filmica: se conduce por una estructura capicúa, no *sensu strictu*, pero con una sensación cercana de esto. Es como una pirámide por la que se asciende, se llega al vértice, y se baja por la otra cara: a medida que se baje nos volveremos a encontrar especularmente con aspectos temáticos y/o situaciones encontrados en la ascensión del otro lado, y con ellos su propia música, vinculándonos dramáticamente.



música de este compositor, si tenemos en cuenta los factores de connotación a los que suele conducir su música, suponía para una historia donde se profundiza de nuevo en el tema del silencio de Dios, de la búsqueda de Dios en el amor entre los seres humanos, de la *orfandad* emocional de los dos hermanos ante una madre muerta desde hace tiempo y un padre vivo pero *ausente*... Sin embargo, ahora deseamos apuntar otro aspecto dramático de la música en la película, pero atendiendo a una función estructural que, si bien repercute directamente en lo dramático, lo hace en el plano más externo, al margen de las conexiones narrativas, correspondencias psicológicas, simbólicas, etc. de los ejemplos de las películas anteriores, si bien algunos de *Persona* también aludían a una concepción dramático-estructural. Nos estamos refiriendo a la fragmentación por bloques o apartados del conjunto del discurso filmico; y es la música quien se encarga de ello. La única música de la película se ubica en el plano de lo incidental, y es siempre la misma obra: la *Zarabanda* de la *Suite núm. 2 en Re Menor* para chelo de J. S. Bach. Suena cuatro veces a lo largo de la hora y media que dura la película, al igual que son sólo cuatro los personajes que aparecen en todo ese tiempo. Se dijo con anterioridad que el momento de sus cuatro apariciones no es gratuito en absoluto, pues se produce en alguno de los momentos dramáticos más álgidos de toda la historia que se nos cuenta; es más, uno de los motivos por los que consideramos a esos momentos dramáticos algunos-de-los-más-álgidos es precisamente por la aportación dramática de la propia música, que parece decirnos en cada momento que *éste es especialmente trascendente*. Pero además, la situación de estos momentos estructura la película con cierta concordancia proporcional, separando de esta manera cuatro bloques o partes de la película:

- En primer lugar, la música acompaña los créditos de la película, desde el mismísimo comienzo. El carácter de lo que se puede esperar de la mayoría de las zarabandas, si además se encuentra en modo menor e interpretadas por un instrumento como es el chelo, nos prepara, como si de una obertura se tratase, para el clima emocional de la película.

- En segundo lugar, en el minuto treinta y cinco del metraje, volveremos a escuchar la misma pieza, en el preciso momento en que Karin lee en el diario de su padre cómo a éste le fascina registrar la involución de los estados mentales de su propia hija, paulatinamente degenerativos. Se produce un punto de inflexión dramático tan intenso e inesperado que realmente supone *el punto* de inflexión dramática. A partir de aquí nada vuelve a ser lo mismo en la historia, entre otras cosas porque la misma estaba todavía por definirse, por ver qué orientación tomaba. Buscando una analogía teatral, podríamos decir que la música baja el

telón al primer acto de la obra<sup>204</sup>. Empieza el segundo bloque, de hecho empieza el día, se aprecia más luz en el ambiente.

- En tercer lugar, comienza a cambiar el clima, se aproxima la lluvia, que caracterizará la segunda parte. Lo más reseñable de ahora posiblemente sea la caída en el incesto de los dos hermanos, y será cuando Minus adquiera consciencia de lo sucedido cuando entre por tercera vez la pieza de Bach, en otro de los vértices dramáticos de la narración. Se cierra el segundo “acto” y comienza el tercero. Esta segunda “intromisión” musical (en medio de tales lagunas de silencio, las intervenciones musicales no parecen menos que una intromisión, en el mejor sentido de la palabra) se da a la hora y dos minutos, volviendo a vertebrar el discorrir de la película, y respetando casi los treinta y cinco minutos anteriores.

- Finalmente, la cuarta y última vez que es utilizada esta obra musical, no abre ningún nuevo bloque, aunque tampoco cierra las últimas imágenes del *film*. Lo más destacable de los tres minutos que faltan para finiquitar es la profunda conversación padre-hijo, que entronca con los minutos anteriores. Nos encontramos casi en la hora y veintitrés minutos, volviendo así a respetar la relativa proporcionalidad temporal de la que hablamos antes. La música de chelo comienza a sonar con el despegue del helicóptero, concretamente con la brusca apertura de la puerta de la casa por Minus y un plano sobre el joven simultáneo a la música, para en un contraplano mostrarnos el despegue del helicóptero que llevará a su hermana a un hospital mental donde sin lugar a dudas pasará el resto de sus días inmersa para siempre en una locura irreversible. Mediante la introducción una vez más de la misma y *única* música del *film* (lo que permite un sentido de pureza dramática que sin lugar a dudas no tendría si se hubiese combinado con otra) parecen agruparse, sumarse, recapitularse, en un mismo instante, todas las sensaciones, impresiones, situaciones..., de la película: su esencia misma, podríamos decir. La música seguirá sonando, más allá de la elipsis, cuando el hijo *busca* (física y emocionalmente) a su padre, con una leve dosis de humildad y tragedia. Pero a su vez la película, en el plano de lo visual y de la sintaxis y gramática cinematográficas tiene sus propias formas de conseguir esto mediante fundidos en negro en determinados momentos<sup>205</sup>.

<sup>204</sup> Debemos a Chion esta comparación estructural por actos a partir de las cuatro apariciones musicales. (Véase CHION, M. *Op. cit.* [I], p. 218).

<sup>205</sup> “Sintaxis” y “gramática” serán dos conceptos utilizados con frecuencia en lo sucesivo, no siendo además ésta la primera vez que los hemos utilizado. Queremos aprovechar este punto para hacer un breve inciso sobre la relación del Cine con la Lengua, que esperamos sea tenido en cuenta a partir de ahora. Desde el punto de vista de la Semiología aplicada al cine, autores como C. Metz concluyen que el cine no es una lengua por dos razones. La primera es que el discurso cinematográfico no posee la doble articulación en monemas y fonemas, es decir, carece de unidades de sentido y se significado; tampoco posee un sistema, ni sus imágenes son asimilables a signos en sentido estricto (con significante y significado), y no es comunicación sino más bien expresión. Pese a todo, Metz reivindica la necesidad de establecer una semiología del cine, en la que el *film* es considerado como un lenguaje heterodoxo que combina cinco materias: imágenes fotográficas móviles, trazos gráficos, lenguaje

Por ejemplo cuando Karin y Martin hablan de su relación como pareja, del amor que se profesan y demás, mientras despunta el día, él acaba de desperezarse, lavarse los dientes..., y mediante un fundido en negro pasamos a la playa (ya ha comenzado el día) donde David se despide de Minus, cruza el pequeño malecón hacia la barca donde le espera Martin, para ir a pasar el día con él en el mar. La historia se vuelve a dividir, pues los dos hermanos, de forma paralela, se dedicarán a otras cosas. Tras volver a Martin y David con su profunda discusión, y decidir que han de regresar, un nuevo fundido en negro cierra una parte y presenta otra, con los hermanos sobre los cantos rodados de la orilla, comentando que va a llover. Estos fundidos no se complementan con las entradas musicales (que también forman parte de la sintaxis y gramática del cine, como se acaba de decir), lo cual genera un desajuste estructural entre lo visual y lo audio-visual, y además muestra una vez más las capacidades de la música aplicada a la imagen: la sensación de segmentación capitular es más intensa mediante la inclusión musical en momentos “estratégicos” que mediante los fundidos en negro en determinados puntos para separar algunas escenas o situaciones narrativamente importantes en el ámbito de lo dramático, pero hasta cierto punto. La música se reafirma como más sustancial.

Cuando en *Prisión* la joven prostituta Birgitta-Carolina y el escritor frustrado Tomas tienen una aventura, compartirán además sus inquietudes y temores, de hecho cada cual buscará en el otro una compensación psicológica y emocional a sus problemas. Tras romper el hielo del primer beso, vemos finalmente a la pareja yaciendo juntos, y sobre el rostro de ella durmiéndose, la imagen se desenfoca y la cámara desciende “hacia un fondo oscuro”, artificios visuales para transportarnos al mundo de sus sueños, y que son apoyados por la música, pues esta “caída” es ilustrada por la propia música, que cesa y deja sólo un sinuoso (luego cromático) y descendente saxofón que además de la sensación de descenso, de tránsito, y también adelanta dramáticamente un posible contenido inquietante, como se acabará comprobando. En la siguiente imagen ya estamos dentro de su sueño, y lo primero que vemos es la muñeca que habían tenido en sus manos tanto ella como Tomas en escenas anteriores en las que ya se iba preparando el clima onírico de este sueño, gracias a la música que emitía (de “caja de música”), y cuyo poder de connotación simbólica veremos en el capítulo en que se trata el simbolismo tímbrico organológico en el cine de Bergman. En este caso, la tímbrica a

---

hablado, música y efectos sonoros. Al igual que el lenguaje escrito, el discurso fílmico posee una gramática, que ha de definirse partiendo de un modelo sintagmático en función del ordenamiento de las imágenes, donde el resto de las materias de ese lenguaje heterodoxo del que habla tendrán su correspondiente importancia.

base de celesta a la que se añaden otros instrumentos, la escala, melodía..., no sólo ayuda a recrear dramáticamente ese ámbito del subconsciente en el que deambula la mujer, sino a subrayar la estética de los cuadros de Paul Delvaux y del surrealismo de Jean Cocteau en los que se inspira la secuencia. Aparece una mujer de negro que le ofrece algo que no vemos y regresa el tipo de *Jazz* que ya habíamos escuchado con anterioridad, en el momento en que se entrega a Tomas, siendo además una música que acabará caracterizando temáticamente a la pareja y su furtiva y breve aventura. Ella ya le había hablado de ese extraño objeto que alguien le entregaba en un sueño y que perdía (metáfora de su bebé sacrificado), luego la música se presenta como un elemento conector. Este *Jazz* juega ambiguamente con las sonoridades musicales anteriores, que lo acaban desplazando y se imponen de nuevo, pero se encuentra dentro de su sueño con Tomas, y regresa el mismo tipo de *Jazz* del momento en que se besaron, que evoluciona y adquiere los rasgos con los que sonará unos minutos más tarde, cuando él camine solitario y abandonado por el puerto en un día gris. De repente Tomas se transforma en el sádico proxeneta que la frecuentaba, y la música lo va advirtiendo en sus variaciones de carácter, hasta que juega con el efecto sorpresivo de un rápido *crescendo* dinámico y asusta tanto a la mujer como al espectador.

Finalmente, no dejaremos de lado una de las principales funciones de la música como factor dramático: la intensificación de la sensación de realidad. Por mucho que nos esforcemos en meternos en el drama, siempre vamos a estar fuera, no dejamos de ser espectadores, se nos ofrece una representación. Hay implicación mental, pero su duración e intensidad no es la nuestra. Es aquí donde la música aporta toda la carga emocional, dramática, simbólica, estructural, psicológica, etc., para evitar que la sensación anterior actúe como elemento distanciador cuando no es ese el propósito del artista. Mitry lo ha expresado acertadamente cuando dice que

a fuerza de ser “mediatizada” la vida sólo aparece allí como la presentificación de un real *vivido* y no como un actual *presente*. Participamos en un pasado re-presentado y no en un real “que se está haciendo”. O dicho de otro modo, actuamos y pensamos con esos seres gracias a una especie de implicación mental, pero estamos fuera de la corriente que los arrastra. Su duración no es la nuestra, tanto más cuanto que es una duración sobrepasada, acabada<sup>206</sup>.

Sin embargo, y volviendo a la cuestión musical, ya dijimos unas páginas más atrás que no estaría de más sopesar hasta qué punto la música en el cine, por lo menos la incidental y la

---

<sup>206</sup> MITRY, Jean. *Estética y Psicología del Cine. Las Formas*. Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 37. (1963).

diegética con intenciones de incidentalidad<sup>207</sup> es o no es un elemento de intensificación. Por un lado la cuestión sería afirmativa si tenemos en cuenta lo que acabamos de decir, pero por el otro, esa sensación de realidad, de interiorización en el drama, cuando se ve una película, se consigue a partir del silencio musical incidental, a partir de una dramaturgia llamémosla “pura”, sin esa *irrealidad* que supone la música de cine incidental u otros aditivos -evítese toda interpretación peyorativa de esta expresión-. Es decir, en algunas películas que se han desarrollado sin música durante un lapso considerable de tiempo, o incluso bajo la influencia de una concepción teatral, la introducción inesperada de música “de fondo”, puede actuar como un elemento distanciador, “volver a recordar” al espectador que es una ficción lo que está viendo, sacarle (o separarle, más bien) de la historia, debido a la extrañeza de una música que *no viene de ninguna parte*<sup>208</sup>. Como es lógico, dependerá de los modos de apropiación de cada espectador, por lo que no se trata aquí de categorizar a modo de conclusiones objetivas, positivas, sino más bien de dejar constancia de otras opciones en la aproximación a los efectos de la música en el cine y concretamente en el caso del director que nos ocupa, y de sus maneras en el empleo musical de su obra. Además, y puestos a mantener cierta pluralidad, tanto una opción como la otra no dejan de moverse en unas coordenadas unidimensionales: las de partir de la música en el cine como un elemento funcional, en este caso dramático, bien sea aportando profundidad o distancia, pero siempre considerando cierta adhesión de la música a los *films*, y obviando hasta cierto punto una consustancialidad en absoluto baladí que no tendría por qué pasarse por alto, sin que en ello deba verse tampoco una confrontación. El siguiente subapartado aclarará esta cuestión.

---

<sup>207</sup> Nos referimos a esa música diegética que por un proceso de abstracción (como por ejemplo un aumento de volumen poco realista) genera una sensación en el espectador de incidentalidad, de música que sólo oye él, olvidando que sus fuentes originarias se hallaban en pantalla.

<sup>208</sup> Sobre el efecto “distanciador” en el Teatro, desarrollado por Brecht y más tarde llevado al Cine, Mitry ha tendido hacia una positiva relativización, que deseamos incluir aquí, aunque en Brecht remite a la no identificación del actor con su papel mediante diversos artificios, y nosotros estemos tratando aspectos musicales. Para Mitry: “el espectador parece, en efecto, ‘manipulado’, dado que es ‘conducido’; pero si lo es, es porque así lo quiere él, y la ‘privación de actividad’ no es nunca otra cosa que una apariencia. [...] No es preciso que el actor que encarna a Napoleón me haga comprender, de modo explícito, que él no es Napoleón, sino sólo un actor que encarna a Napoleón; ni siquiera lo había dudado. Sin embargo, si él se empeña en hacérmelo ver en todo momento, ¿cómo puede esperar el actor que yo crea en la representación que se me ofrece?; y, en caso de que no quiera ofrecérmela, ¿por qué lo hace?”. *Ibid.*, p. 64.

## Una Relación de Alquimia<sup>209</sup>

Con el paso de las décadas del siglo XX, el estudio de la Música de Cine acabó superando la posible confrontación entre los dos grandes paradigmas que se vinieron dando en los fueros de este campo. Así, el primero englobaba los argumentos de la consustancialidad, de la relación de alquimia, la reciprocidad y la demarcación (en el sentido de dar un marco), a la hora de un estudio de la relación de lo filmico con lo musical, señalando una estrecha relación entre música e imagen, como una unión previa a cualquier función concreta que le conceda la intencionalidad particular de un realizador o compositor cinematográfico. Por su parte el segundo paradigma se centraba en los efectos que la música es capaz de producir una vez insertada en el hecho cinematográfico, efectos que puede sistematizar y agrupar en relación con unas funciones, que además pueden ser previamente atribuidas a la música. Una vez superada esta dicotomía, que como dijimos en la Introducción de la Tesis no ha de entenderse en términos de confrontación realmente, para la teoría actual incluso la unión buscada entre los dos grandes paradigmas en la teoría clásica (es decir, la fundamentación de las funciones específicas de la música de cine en su valor originario de vinculación con la imagen), deja de ser una preocupación, pudiendo elaborar una taxonomía de las aplicaciones de la música en el cine sin plantearse una justificación ontológica.

Ahora bien, en su día, aquel primer paradigma, que prácticamente nos remonta a los comienzos de la Teoría del Cine, en su reconocimiento de inherencia básica de la música en el cine hablaba, entre otras cosas, de una relación de alquimia, y es aquí donde nos vamos a detener. Se pretende lanzar otro tipo de enfoques, de interrogantes que no tienen por qué esperar respuesta tajante, sino simplemente animar a la reflexión, a tomar en consideración otros ángulos y puntos de vista, totalmente compatibles sobre los apuntes que hemos realizado sobre el papel dramático en términos generales de la música en el cine de Ingmar Bergman.

Para este paradigma, si la consustancialidad permitía un acceso a la música de cine desde la idea de la cohabitación en una misma sustancia, el planteamiento de la “alquimia” se dirige a la relación entre ambos elementos en tanto que activos o pasivos, en una misma reacción. Este es sin duda un punto de análisis en el que se produce una mayor admiración, un asombro frente a un suceso que no pretende ser explicado. El discurso de la alquimia no se propone ni produce exposiciones de enmascaramiento, porque su objetivo es la simple

---

<sup>209</sup> Los datos históricos utilizados en este subapartado han sido tomados de COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*; cuyo capítulo V consiste en un extenso compendio de las principales teorías de la Música y Cine.

constatación de un evento sorprendente. Plantea una relación (reacción) originaria, independiente del posterior uso estructural y funcional de lo musical dentro del discurso filmico. Expresa un cierto desdén hacia las funciones específicas de la música en el cine como consecuencia de una plena confianza en el poder reactivo de ambos. Para importantes nombres como S. Kracauer, la capacidad reactiva de la música por sí sola puede llegar a efectos más apropiados que aquellos provocados intencionalmente<sup>210</sup>. Es posible distinguir tres niveles de interacción de la música y la imagen dentro de esta concepción en términos de relación “química”. Un primer nivel es aquel en el que música e imagen reaccionan de igual manera dando lugar a un compuesto distinto del que ambas participan, pero que cobra sustancialidad propia, no siendo finalmente ni una cosa ni otra. En el segundo nivel la música es el elemento que hace reaccionar al cine, produciendo también una sustancia diferente que contiene a ambas. El tercer nivel es aquel en el que la música toma también la iniciativa haciendo reaccionar a la imagen cinematográfica pero no para producir un elemento diferente, sino potenciando la sustancia de la imagen.

Recapitulemos algunos de los anteriores ejemplos, dentro de este capítulo centrado en la música como elemento dramático, y procuremos obviar su elemento funcional, para quedarnos en esta relación de alquimia en la que no se tiene ni se puede ir mucho más allá de la sensación como tal que se produce, y donde una disección y posterior descripción podría acabar moviéndose en el terreno de las frases farragosas, del infructuoso intento de llegar donde las palabras no llegan, y donde poco más se podría añadir de lo comentado sobre esos tres niveles de interacción. Sin tener por qué ser esta relación alquímica exclusiva de la música incidental y original, no obstante vamos a tomar algunas de las anteriores escenas en las que la música era incidental y además no preexistente. Así, pensemos de nuevo en la escena de *El Séptimo Sello* en la que el juglar Jof sufre una aparición de la Virgen con el Niño Jesús y se escucha la citada música celestial de voces blancas; en la música que se introducía para acompañar a Isak al recitar los místicos versos del poeta J. O. Walhin en mitad del clima religioso de la conversación de sobremesa en la que nos encontramos, en uno de los momentos de *Fresas Salvajes*; o en aquella escena de *Juegos de Verano* en la que la protagonista, recorriendo los lugares del pasado en los que tuvo una trágica relación sentimental, llega a la casita-cabaña de Verano y al cerrar los ojos para recordar aquel pasado entraba una música de cuerdas grave y sombría... En los tres casos, retomados ahora como meros ejemplos entre muchos otros que se podrían haber incluido aquí, además de la función

---

<sup>210</sup> Para una profundización en la visión de las cuestiones musicales de este autor véase KRACAUER, S. *Op. cit.*, pp. 133-56.

que atribuimos a esa música al introducirse en determinados momentos, podríamos considerar esta otra en la que, efectivamente, debido a este fenómeno de alquimia se opere una transformación no sólo en la imagen sino también en la música, hasta consolidarse ambas en una síntesis que las obvia y las transfigura, donde la música es el elemento activo que provoca la reacción pero que es subsumida con la imagen en un tercer elemento diferente que no es ya música sin imagen ni imagen sin música, donde se alcanza una “tercera dimensión” difícil de catalogar en palabras tendentes hacia un funcionalismo, y donde la música hace las veces de catalizadora del proceso, potenciando incluso el valor más básico de la imagen, su valor material o formal. Recordemos otras escenas como aquella en la que Albert sospecha que su mujer le ha sido infiel en *Noche de Circo* y oímos golpes percusivos a los que se sumaban después las disonancias del viento metal; o las entradas del lírico tema musical de algunos de los momentos de la amable *Sonrisas de una Noche de Verano*; o el caso contrario con la aspereza y agresividad de la música que va unida a una película como *Persona*. En todos los casos, es sostenible que se dé tal situación reactiva<sup>211</sup>.

### **Un Ejemplo Ambiguo**

En algunos casos, la música tiene tanto una funcionalidad dramática como antidramática, funcionando como un elemento más de distanciaci3n en películas que hacen uso de determinadas técnicas precisamente de eso, de distanciaci3n. Así sucede en *El Ojo del Diablo*, donde la música hace las veces de elemento dramático en algunas escenas, pero en otras parece sumarse a esa distanciaci3n dramática tan pronunciada que presenta el largometraje. R. Wood ha comentado a propósito de esta obra que Bergman lleva al límite la técnica de la distanciaci3n. Dicho efecto se aprecia por ejemplo en ese presentador de la historia, que la interrumpe con cierta frecuencia, mientras detrás suyo se mantiene congelada en una pantalla la imagen de la propia narraci3n a la que vuelve a dar paso en más de una ocasi3n, y a la que desde el principio presenta como una comedia. También, y de manera más original todavía, en uno de los frecuentes *tour de force* de los que hace gala frecuentemente el director, en este

---

<sup>211</sup> No debe confundirse este tipo de alquimia de la hemos hablado con la funci3n alquímica de la que también se suele hablar en el estudio de la música de cine. Nos estamos refiriendo al proceso comunica(c)tivo de la música combinada con las imágenes al ser recibidos por el espectador, dentro de un proceso de acci3n-reacci3n. (Véase RADIGALES, J. *Op. cit.* [II], pp. 15 a 19).



caso mediante un efecto de “distanciación dentro de la distanciación”. Pensemos en alguna de las secuencias de la película, como aquella en la que vemos a Don Juan en el Infierno. Ya estamos dentro de la historia que nos han presentado, y aquí el insigne seductor sufre desde hace trescientos años la condena de representar una y otra vez lo mismo, siendo el castigo como tal el final inconcluso de la escena que protagoniza, y que se repetirá durante siglos. Así, aparece por ahí su lacayo Pablo, tienen su conversación de siempre, y cómo no, aparece también una de las muchas mujeres deshonradas por su señor, que quiere apuñalarlo porque no soporta su dolor, pero que no puede dejar de amarlo, y él, buen conocedor de sus debilidades, la va poco a poco seduciendo y desnudando..., pero la función se acaba y no se puede consumir sus intenciones, pues ella se desvanece y él queda abrazando y besando el aire. Y será uno de los demonios de Satán, un vejete con aspecto de monje de clausura, quien interrumpe la función, y le saca a Don Juan de esa ficción devolviéndolo a la realidad; y más aún, también al espectador como tal se le está distanciando, pues por entonces ya se encuentra metido en situación sobre esta secuencia en la que Don Juan despliega sus mejores artimañas. Otro ejemplo lo vemos en los últimos minutos, cuando tras tomar consciencia del fracaso en la misión que le encomienda Satán, es el propio galán quien dice “la representación ha terminado”, y bruscamente pasamos de la Tierra al Infierno. La cuestión es cómo funciona la música en estos y otros momentos del *film*.

La música utilizada en esta realización es, desde un punto de vista tímbrico, monotemática: sólo se oye el clave<sup>212</sup>. En algunas ocasiones se tratará de sonatas de Domenico Scarlatti: de entre las más de quinientas sonatas de este compositor, aquí se recogen extractos de tres, entre las cuales destaca especialmente la *Sonata en Mi Mayor K. 380 (Andante Commodo)*, (**anex. I, fig. 5**), que oímos pero también vemos durante el desarrollo de los títulos de crédito, interpretadas por la propia Kābi Laretei, su pareja sentimental por aquel entonces además pianista de cierto renombre internacional, y cuya interpretación incluso vemos al comienzo y final del *film*, en unas manos anónimas sobre un clave. Otras veces se tratará de breves apuntes, o algún arpeggio que se repite varias veces, o determinada progresión de acordes..., que no serán extraídos de ninguna obra de este compositor sino dejados al ejercicio del principal compositor de encargo en los *films* de Bergman, Erik Nordgren. En algunas escenas la música ayuda al mecanismo de distanciación general de la película, pero en otras su funcionalidad dramática directa no se elide. Si nos fijamos en la escena anterior en la

---

<sup>212</sup> Aunque cada vez que hablemos de la música de esta película en lo sucesivo escribiremos “clave”, en realidad se trata de una espineta, y así se puede apreciar en algunos de sus elementos constitutivos cuando se nos muestra en imagen, como por ejemplo la corta extensión del registro de su teclado, que además es sólo uno.

que un demonio sacaba a Don Juan de su ensoñación, cuando aparece inesperadamente tras una puerta y le dice “la representación ha terminado”, inmediatamente después entra la música de clave, un arpeggio que se repite varias veces obsesivamente, mientras que repite las mismas palabras. Esta participación musical, en ese preciso momento que hemos denominado “distanciación dentro de la distanciación” (por afectar a espectadores y personaje), conduce a poder considerar a la música como un elemento más de esa distanciación. Y será así en otros momentos de la película, donde parece que estorbe, es introducida a veces de manera deliberadamente torpe, sin que se pueda interpretar con un propósito del todo claro (más allá tal vez de contribuir a cierta comicidad)<sup>213</sup>, y donde la propia sonoridad del clave, tan incisiva y penetrante, que además algunas veces es introducido con un volumen generoso, dirige en demasía su atención hacia sí mismo cada vez que aparece, y parece desplazar algunas situaciones dramáticas. Otros ejemplos los tenemos en la vuelta del Infierno al presentador, cuya brusca interrupción se acompaña de una breve pero tajante articulación cadencial; o en el momento ya comentado en el que Don Juan añade, como al principio hiciera uno de los demonios, “la representación ha terminado”, y la música que le acompañaba (que sí es un ejemplo de empleo dramático como luego veremos) es cortada por otra a mayor volumen también al clave, aparecen unas llamas sobre la pantalla e inmediatamente regresamos al Infierno, que tan lejos parecía ya quedar; e incluso en la secuencia en la que recién llegados Pablo y Don Juan a la Tierra, las fuerzas del *mal* hacen que el coche del párroco que pasaba por ahí se estropee y ellos se ofrezcan a ayudarlo, a lo cual él, agradecido, les invita a subir y a conocer a su familia, mientras que la música que acompaña a estos momentos es otra pieza de Scarlatti, la *Sonata en Re Mayor K. 535 (Allegro)*, cuya velocidad, rápidas escalas y agitado contrapunto (que aunque se reduce considerablemente en la época galante respecto al Barroco, sigue muy presente en algunas piezas del compositor), carece de sentido dramático y/o estructural, debido al contraste con el estatismo de la imagen, potenciado por una cámara que además se mantiene a una considerable distancia prudencial. La sensación es cuanto menos desconcertante, y la escena constituye un buen ejemplo de lo que en Música y Cine se entiende por “contrapunto” música/imagen-contenidos. Tengamos también en cuenta que sus casi treinta intervenciones en toda la película, aunque en ocasiones sea un simple arpeggio, pueden llegar a resultar irritantes<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> Y siempre y cuando, recordando lo escrito sobre estas líneas sobre la relación de alquimia, no contemos con esas posibilidades al que la unión de imagen-palabra-música nos puede llevar.

<sup>214</sup> Y sin embargo, algunos sectores de la Crítica tras su estreno señalaron la bella y bien interpretada música de la película, sin recalar en más aspectos. Además, a petición de la propia Kābi Laretei, su nombre no apareció en los títulos de crédito, luego nadie sabía que era ella, muy conocida en aquel momento, la intérprete.

Añádase que para críticos como Wood, la función distanciadora también se aprecia en que en el mismísimo comienzo y final del *film* veamos unas manos sobre un clavicordio [*sic*]<sup>215</sup>. Y no sólo eso, pues nosotros añadimos que este detalle sirve para sentir la música incidental de toda la película como una posible música diegética interpretada desde el lugar del presentador del que hablamos, pues su primera aparición es desde detrás de la tapa levantada del instrumento, de donde se deduce que músico e instrumento están con él, en su mismo lugar. La música entonces parece la huella, la continua presencia invisible de este presentador durante la propia diégesis de la historia.

Pero no se puede considerar que ése es el único cometido de la música en esta obra. Muchos ejemplos dan a entender una lógica dramática en su utilización. Así, cuando el anónimo presentador nos introduce en la historia que vamos a presenciar, y pasamos al Infierno a partir de unas llamas que surgen entre nosotros y él -que pronto desaparece fundiéndose sobre un fondo negro-, también se oye una música que ayuda a recrear, a ambientar dramáticamente, esa sensación de transportación, y lo hace de dos formas: por un lado porque la serie de acordes descendentes que escuchamos simbolizan, mediante un efectismo frecuente en el Barroco y en períodos históricos pretéritos, ese descenso hacia el reino de Satán<sup>216</sup>; y por otro lado porque dichos acordes son ejecutados en forma de arpegios a dos manos, recordando a aquellos *glissandi* en arpa que tantas veces utilizase Bergman en otras producciones para pasar a otro lugar, a un sueño..., en ocasiones haciendo uso de una armonía impresionista, que aunque aquí no aparece tan clara, y de hecho localizamos auditivamente algún acorde de séptima disminuida, el fraseo completo es suficientemente moderno como para que no tenga nada que ver con ninguna de las dos mitades del siglo XVIII, y se encargue, dramáticamente, de subrayar el aura de ensueño. Algo similar observamos en el momento en que la mujer deshonrada que lo busca con sed de venganza se desvanece entre los brazos del pérfido seductor, a la vez que la música acompaña la ruptura dramática al aparecer el demonio que le devuelve a la realidad, repitiéndose varias veces en forma de arpegio obsesivo, y al pasar de este demonio a Don Juan la cámara se detiene ahí, mientras se sigue oyendo ese arpegio, que pretende además remarcar mediante sus notas (el acorde una vez más contiene sonidos añadidos a la tríada convencional) la irrealidad onírica que sufre este hombre, que paga por sus pecados. Tampoco conviene pasar por alto que

---

<sup>215</sup> WOOD, R. *Op. cit.*, p. 98.

<sup>216</sup> Y no olvidemos que el Infierno al que vamos juega con una estética aristocrática, barroca e incluso rococó. A su vez, que la película utilice música de Scarlatti en varias ocasiones sería otro ejemplo de cómo tiene también pretensiones de correlación dramática, aunque estos repetitivos acordes en concreto no pertenezcan a ninguna obra de este compositor.

encontramos en la película algunas relaciones temáticas en el empleo musical, que bien podrían pasar a formar parte del epígrafe correspondiente de esta Tesis. Al margen de las pequeñas ráfagas musicales al clave, a modo de pequeñas células leitmotílicas que acompañan las andanzas del gato-demonio en la casa del párroco, el principal ejemplo de esto lo vemos en otra pieza de Scarlatti, la *Sonata en Fa Mayor K. 446 (Pastorale, Allegrissimo)* que además se desliga un poco de la monotonía tímbrica del *film*, pues se varía el timbre a partir del juegos con los distintos manuales que posee un clave -y ahora no puede tratarse de espineta- consiguiéndose de paso una frágil sensación a lo “caja de música”, debido a las cualidades suaves, dulces y frágiles, menos incisivas en una palabra, y que son muy acordes a la situación. Nos estamos refiriendo a la música que acompaña a la virginal hija del párroco y a su infernal galán, en uno de los momentos en los que se cruzan miradas, parece que ella empiece a sentir algo..., que se escuchará de nuevo cuando se aproxima a ella en la noche mientras duerme y más tarde cuando (ya enamorado de ella pero no ella de él) la vuelva a buscar en su soledad pero constate que no tiene nada que hacer, y diga lo de “la representación ha terminado” de que ya hablamos<sup>217</sup>.

También parecen querer tener repercusión dramática otras participaciones musicales en las que, aunque convendría tener muy en cuenta el elemento cómico o ligero, no por ello dejan de tener importancia dramática, lógicamente. Frente a ocasiones de desconcierto como el momento en que se le estropea al párroco el coche y los otros dos le ayudan, ahora, aun pareciendo que se busca en la música una ironía que derivamos de su intencionada ingenuidad tratándose ya del Bergman de 1960, tienen otro efecto repercusivo. Por ejemplo, la presentación de Don Juan por Satán, que lo cita como el artista, el fanático, el soñador, el supremo..., mientras una progresión de acordes enfatiza en paralelo la espectacular presentación; o mucho más adelante, cuando tras serle infiel al párroco su esposa con el criado Pablo, hablan de qué van a hacer ahora, pero ella se va y queda el otro solo, regresando sobre una toma de su rostro el clave en emulación de clausura, cierre y derrota, en un breve instante más de ortografía y puntuación musical o “sobremusical” más bien, con esa pizca de ironía; e incluso -y por último- cuando se le aparece el demonio al párroco y le dice que su mujer en este momento está copulando con otro hombre, a lo cual no hace caso hasta que la duda le puede y echa a correr, acompañados esos breves segundos por la propia velocidad de

---

<sup>217</sup> Podría asociarse la música a estos dos personajes y a las progresivas pulsiones que sienten, aun siendo éstas bien distintas. Sin embargo también apareció una cuarta vez con anterioridad, esta vez acompañando los segundos en los que la mujer del párroco se va dejando convencer del sincero deseo carnal y gratitud en las lisonjas de Pablo, de donde también podría entenderse el tema musical como un tema de emparejamientos, aun conscientes de que esto supone una desviación en las referencias dramáticas.

la fluidez rítmica de otra pieza del compositor italo-español, paralelizando con las prisas del hombre mediante unas maneras que recuerdan hasta cierto punto los excesos del *mickey-mousing* de otro tipo de cine unas décadas antes, a partir de una sonata que frente a otras de Scarlatti todavía conserva la agitación contrapuntística de las décadas pretéritas (aunque en el pequeño fragmento que se incluye en esta parte de la escena no se deja entrever con plenitud).

Por todo lo escrito sobre la música de esta película convendría tener en cuenta la ambigüedad de la que hablábamos al comienzo, una ambigüedad que también encontramos en algunos momentos de *El Rito*. Sobre la música de esta película se hablará considerablemente en apartados posteriores, sobre todo en “Disonancia y Siglo XX”, atendiendo a aspectos como la relación de la temática del *film* con el estilo musical. Sin embargo, y al igual que con *El Ojo del Diablo*, si nos fijamos en la manera que en determinadas escenas es introducida la música vemos que efectivamente la brusquedad de algunas entradas hace recordar el concepto de “cuerpo extraño” con que autores como Gilles Deleuze han tildado a la música de cine de algunos compositores cuando es abstracta y autónoma, tratándose de una relación de cuerpo musical extraño con unas imágenes visuales completamente diferentes, casi como de una interacción independiente de cualquier estructura común, que aunque con similitudes con las ideas del contrapunto o bien de la música desdramatizada, aquí la particularidad es evitar toda referencia a lo significativo, a un nivel que no sea la pura superposición estructural sin función alguna, y que algunos instantes de este *film* transmite, pues parece forzarse la presencia de la música ahí. Se puede dar como ejemplo la entrevista entre Winkelmann y el juez, donde al finalizar y despedirse sin que éste último le dé la mano por haberle intentado sobornar el otro, se introduce una ráfaga de notas en una especie de efecto sonoro sobre piano y que acompañarán el rótulo de presentación de la escena seis (“Un Camerino”) y que como sucede otras veces se adelanta desde la escena anterior. Su estilo roza lo ligero o cómico, a lo cual se suma la escasa lógica del momento de su introducción y su torpeza al surgir en medio del momento del diálogo final de los dos hombres donde uno intenta despedirse del otro, y el paso a la siguiente escena a modo de mero trámite. Todo permite plantear este tipo de interrogantes sobre este empleo musical. Igualmente, más adelante Sebastian y Winkelmann beben y hablan de sus asuntos en la barra de un bar, y al final de su conversación, en lo que no son más que un par de frases de formalidad elemental (se están despidiendo y hablando de un día que van a quedar con su agente) se introducen unos breves segundos musicales, pero con una agresividad un tanto desmesurada, con un estilo rítmico-ritual, que tras otro de los

bloques de silencio musical de la película, y de nuevo sin sentido aparente, distancia al espectador, precisamente por su extrañeza, por su presencia a lo “cuerpo extraño” de la que hablamos.

## LA MÚSICA, FÓRMULA EVASIVA

En el cine de Bergman, los personajes se encuentran encerrados en una realidad que no les gusta, pero de la que no pueden escapar. Sus demonios interiores, los recuerdos, la molesta presencia de otras personas a su alrededor, o los anhelos de una opción vital diferente, vienen marcando frecuentemente a unos personajes sumidos en su particular crisis existencial. En estas circunstancias, la música hace las veces de factor catártico, de fórmula estética a través de la cual los personajes se evaden momentáneamente de su *modus vivendi*; o bien su participación incidental acompaña y refuerza una escena de visos evasivos, o de prometedor futuro. Muchas veces, y como otras tantas veces en Bergman, la música -parafraseando a Michael Bird- supondrá una metáfora espiritual del interior de los personajes<sup>218</sup>.

La música de Bach es especialmente relevante al respecto. En *La Vergüenza*, la música no es posible, no existe, la cruel realidad de una guerra civil aborta toda opción de creación musical, pero el Hombre es libre de poder soñar y nada podrá arrebatárle ese derecho. Si en la vida real Jan no encuentra motivos para tocar Bach a su violín, siempre podrá soñar con el final de la guerra, la reorganización de la orquesta disuelta al empezar dicha guerra, y su reincorporación como violinista, para tocar el *Andante* del *Concierto de Brandeburgo núm. 4*, que tararea unos segundos al levantarse de la cama hasta que su mujer le interrumpe. Y por supuesto también estará la radio, empleada por los protagonistas para escuchar Música Clásica de Bach en los momentos más crudos de la historia, cuando uno de los bandos beligerantes invade la isla y destruye todo lo que encuentra a su paso.

En *El Silencio*, Ester sufre los estragos de su leve pero persistente histeria, en medio de sus tormentos y duros recuerdos; se halla moribunda y en un país caluroso, lejano, en las habitaciones de un hotel inhóspito, febrilmente distante. A ello se suma la atracción sexual hacia su propia hermana y la humillación que siente por los desdenes y aventuras de ésta. Su válvula de escape, además del alcohol (tan típico en el cine de Bergman), es su pequeña radio, donde sintoniza *su* música. Y esa música, además de Música Clásica, es Bach. Es también la situación de una de las últimas secuencias de *La Sed*, donde otra vez entra en juego el alcohol, la música de un aparato (un tocadiscos de la época en esta ocasión), y una atracción

---

<sup>218</sup> Véase BIRD, M. "Secret Arithmetic of the Soul: Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman", *passim*, 2008 (1996); en <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.phd?id=315&feature>> [consultado en Mayo 2010].

homosexual. Aquí, tras el acoso sexual de su psiquiatra, Viola huye de la consulta y camina confundida por las calles soleadas y agobiantes de la ciudad. Se encontrará casualmente con Valborg, una antigua compañera de escuela, que la invita a subir a su casa y a comer algo. La idea de Valborg es seducirla, y para ambientar la situación y evadirse de la realidad que ambas viven y parece no gustarlas, beberán alcohol y Valborg colocará uno de sus discos, donde oímos una especie de Tango instrumental con melodía de violín, pero con un ritmo que no es el más típico de los tangos, sino el de otro tipo que juega con el característico ritmo de la Habanera<sup>219</sup>. Sin embargo, eso será al principio, pues después, tras una pequeña elipsis, las vemos tumbadas bebiendo y fumando pero no acompañadas por esa música sino por la del pequeño baile que organiza el vecindario, y que pueden ver debajo desde su ventana. Es un vals “urbano”, y así lo baila el personal, pero ellas preferirán buscar refugio en su música, volviendo a poner el disco, su melodía de seducción, además de encontrarse ya afectadas por la bebida. Ahora es Viola quien coloca la aguja, sin ser consciente de que con ello anima el juego de seducción de la otra, mostrándose angustiada y confusa, con una necesidad de ayuda que no llegará y que la conducirá irremediamente a su posterior suicidio. De todas formas, en un decidido paso hacia adelante de Valborg, se atreve a cogerla para bailar e intentar besarla, pero la otra se da cuenta de sus intenciones y huye despavorida.

De nuevo con Bach, en *Persona* la actriz Elisabet Vogler ha dejado de comunicarse con su entorno y se ha aislado en su silencio. La causa no es otra que la toma de conciencia de la vida emotiva que ha desarrollado aparentemente ante los demás, basada en el engaño y la falsedad histórica de unos sentimientos que jamás tuvo<sup>220</sup>, y de una particular crisis existencial. En una de las escenas más celebradas de la cinta, se encuentra ingresada en un hospital, tumbada y sola, mientras escucha en la radio el *Adagio del Concierto para Violín en Mi Mayor* de Bach (**anex. I, fig. 6**), y sobre un primer plano del rostro de la actriz la luminosidad de la imagen decrece paulatinamente hasta alcanzar casi una oscuridad total. El misterio que evoca, con un pequeño punto de luz final sobre los ojos de la mujer, es acompañado por una música especialmente envolvente, nostálgica, de Bach. Así, la combinación es acertada, y el simbolismo está servido: siendo el compositor clásico al que

---

<sup>219</sup> Conviene recordar de todas formas que en el desarrollo inicial del Tango argentino a finales del siglo XIX, la Habanera tuvo una influencia decisiva. Tanto por lo que tenga de Tango como de Habanera, la secuencia funciona a través del elemento de connotación. La asociación de esta música con el factor erótico ha sido y sigue siendo un recurso muy habitual en el Cine, en el *Marketing*, en los medios audiovisuales en general... Además, la Habanera, tal vez por una influencia excesiva de la ópera *Carmen*, tiende a sugerir en su ritmo cierta lascivia y juego seductor.

<sup>220</sup> No en vano *persona* significa en griego “máscara”.



más ha recurrido Bergman, y como ya hemos comentado -ver primer capítulo- y comentaremos a lo largo de este trabajo, el piadoso luteranismo que desprende la música de este maestro es, probablemente, el contrapunto ideal para adentrarse en la filosofía de la existencia del cineasta. Y ésta es, efectivamente, la situación que vive Elisabet Vogler, cuya opción ante la vida ha sido aislarse en su silencio no ya debido a la angustia ante el silencio de Dios, ni por una reacción histérica directa (aunque creemos que sí indirecta), sino por la dificultad de comunicación y de afectividad entre los propios seres humanos. Si Bach connota amor divino y hermandad, Elisabet parece no entender de esos menesteres; más aún, si en Bergman hay numerosos ejemplos en los que un haz de luz ilumina de repente a algunos personajes, supuestamente de un claro entre las nubes, pero simbolizando mayormente la *gracia* divina, aquí sucede lo contrario, va perdiendo esa *gracia*. La música le sirve de refugio momentáneo a través de su degustación estética. Se trata el arte como catálisis, relegación a segundo término en importancia de todas las miserias derivadas de tomar consciencia de su angustia. Se ve una conexión clara entre esta escena y otra de una película catorce años anterior, a comienzos de los años cincuenta. Hablamos de *Tres Mujeres*, donde el segundo episodio se centra en la historia de otra de las mujeres de las que habla el título. En la presentación del mismo ella dice que era un día muy caluroso de Verano, que sus padres se habían ido, y estaba sola y tranquila. Estaba embarazada de ocho meses, sentía dolores. Prepara sus cosas para ir al hospital a dar a luz, baja las persianas para que haya menos luminosidad y más intimidad, y conecta la radio. Oímos la sosegada, dulce y cargada de añoranza música de una escena de la ópera *Orfeo y Euridice* de Christoph Willibald Gluck, la *Danza degli Spiriti Beati*, con protagonismo de la flauta sobre la orquesta. La situación es de evasión, de placer y serenidad a través de una música de factura tan bella como el ejemplo anterior, pensemos que su situación emocional y afectiva pasa por una semiruptura con el padre de su hijo, por un embarazo y alumbramiento en soledad, etc. Se tumba, cierra los ojos, y se ilumina su rostro poco a poco por la luz, por esa *gracia* que frente a la anterior mujer, ahora no huye de ella si no que la ilumina. La serenidad durará unos instantes, porque enseguida suena el teléfono, mezclándose con la música. Ella decide dubitativa si cogerlo a sabiendas de que probablemente sea el padre del niño. A lo cual habría que añadir otra importante relación por contrapunto: la primera huyó de la maternidad una vez dio a luz; la segunda se encamina decididamente y con ilusión, a pesar del enorme sacrificio que ello supone, hacia la maternidad. Pero no sólo eso, pues la presencia de esta música concreta vuelve a añadir elementos de connotación y simbolización. Sobre la extracción de la escena

de esta ópera en particular hablaremos en el capítulo “Conexiones con la Ópera”, pero añadamos aquí la siguiente reflexión: se trata de la escena en que Orfeo accede a los Campos Elíseos, donde encuentra al espíritu difunto de Eurídice bailando en un corro, es decir, está en lo que podríamos llamar “Cielo” al que iban los virtuosos dentro de la mitología clásica, o en otras palabras, ha recibido la *gracia*<sup>221</sup>.

El mensaje profundo de *Hacia la Felicidad* se encuentra al final. Stig ha perdido en trágicas circunstancias a su mujer e hija, pero aun así se dirige hacia el ensayo de la orquesta sinfónica donde es violinista, para interpretar la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven. Se presenta la música y sus efectos como forma de acceder a la alegría, a la felicidad, siguiendo el propio título del *film*. No importa lo acusado que sea el sufrimiento, existe una alegría que es mayor que la alegría misma, que supera nuestro sufrimiento y reconduce nuestros pasos hacia a luz. De esta manera, no es que sea la música la que transmite esos sentimientos a nuestro protagonista, sino que es esa música en particular, inspirada en los célebres versos de la *Oda a la Alegría* de Friedrich von Schiller, utilizados además en el movimiento final de la sinfonía y de donde toma el nombre la propia película, del cual da buena cuenta el ensayo que vemos. He aquí los fragmentos más representativos del poema de Schiller:

*Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken  
Himmlische, dein Heiligtum.  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt,  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.*

--- ---

*Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!  
Brüder: überm Sternenzelt  
Muss ein lieber Vater wohnen*<sup>222</sup>.

<sup>221</sup> Sobre el símil de la protagonista con Eurídice, remitimos al aludido capítulo de conexiones con la ópera.

<sup>222</sup> *Alegría, Tú divino destello / Hija del Eliseo / Embriagados de fuego nos acercamos / Tú celestial divinidad, Tú Santidad / Tus encantos se unen unos con otros / ¿Qué costumbre nos ha separado? / Todos los hombres se harán hermanos / Allá donde tu ala benévola permanezca. // ¡Permaneced unidos, millones! / Este beso al Mundo entero! / Hermanos: sobre el palio estrellado / Un Padre amante debe morar.* Traducción tomada de

En una de las escenas de *Música en la Oscuridad* Ingrid escucha desde su habitación la música que toca Bengt al piano en el salón de la casa. Se trata del *Adagio Sostenuto* de la *Sonata para Piano núm. 14* de Beethoven, conocida como *Claro de Luna*. Ella apaga su vela y da rienda suelta a sus anhelos poéticos nocturnos, partiendo de esta estereotípica música para esta clase de situaciones; y mostrándonos cómo en el cine la música ha sido frecuentemente utilizada como fórmula escapista de unos personajes encerrados en una realidad anodina. Como dice Chion, “nada puede resumir mejor el cine, a veces, que este tipo de ideas, que enfrentan la realidad del mundo con la iluminación pasajera de una música que perfora la mediocridad ambiental. Las películas que lo utilizan pertenecen a lo que podríamos llamar el ‘país cine’, ese país que tan bien sabe transportarnos de este mundo a otra parte, confrontando lo concreto y lo ideal”<sup>223</sup>.

Y así se aprecia una vez más en *Llueve sobre nuestro Amor*, cuando dos solitarios personajes se conocen en una triste estación de tren, y deciden compartir una habitación de hotel, lo que acaba por convertirse en el comienzo de una relación sentimental. Al día siguiente, decididos a apostar por seguir juntos, él la intenta convencer de empezar una nueva vida en algún lugar, y se la lleva con vitalidad pero con cariño hacia una ventana que abre. Desde allí, en un clima de ensoñación y esperanza favorecido por la aparición de la música, la dirá que se fije en la gente de abajo, que todos van y vienen de sus trabajos, de algún lugar, y que podrían ser como ellos, al fin y al cabo se trata de dos personajes descarriados que buscan su lugar en el espacio social, en la integración y por tanto evasión de su presente y pasado; ella lo acerca hacia sí y lo besa, como gesto afirmativo. La música, como no podría ser de otra manera, rebosa lirismo y melancólica ensoñación, a base de cuerda frotada, y cadencia justo con el cierre de la secuencia.

---

PLANTINGA, L. *Op. cit.*, p. 78.

<sup>223</sup> CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 244.



## MÚSICA “PRESCINDIBLE”

Bajo este epígrafe hemos englobado algunos de esos ejemplos musicales cinematográficos donde parece que su música sea innecesaria, prescindible, pues su torpe uso o estilo poco o nada aportan a la secuencia fílmica en cuestión. Para explicar mejor esto, junto a las razones por las que se ha de discernir con claridad cuándo realmente es una música prescindible y hasta dónde llega o no su utilidad funcional en el arte cinematográfico como tal, nada mejor que pasar directamente a los momentos escogidos de las películas del director.

*Ciudad Portuaria* nos muestra una bonita historia de amor entre Gösta y Berit. Pero las cosas se acabarán torciendo. Berit siente remordimientos por los secretos del pasado que todavía no ha compartido con Gösta. Decide remediarlo, pero él no lo encaja nada bien y rompe la relación. La razón, el inconfesable secreto de la chica, fue su período de internación en un reformatorio para señoritas debido a las malas compañías y problemas varios que tuvo en su adolescencia. Mientras le cuenta esto a su prometido se van sucediendo diversas imágenes de aquellos años, acompañadas con música. Vamos a detenernos sólo en una. Se trata del comienzo de todo, cuando tras discutir con su madre, un desconocido poco de fiar le ofreció irse a su casa con él una temporada, a lo que ella aceptó ingenuamente. Ambos se van muy risueños, con una música infantil, juguetona y alegremente tontorróna, ilustrando en exceso la situación. Es en casos como éste donde el empleo de la música que hace Bergman nos parece más comercial y arquetípico, lejos de la vertiente más dura del cine neorrealista por un lado y del cine que comenzaría a dirigir pocos años después, aunque conviene no olvidarnos de todas formas que la película es de una fecha tan temprana como 1948. De hecho, no podemos evitar pensar, al ver este tipo de películas, en la ya clásica crítica a este tipo de utilizaciones musicales. Crítica de cuño adorniano, ha tenido eco a lo largo de los años entre diversos teóricos del mundo músico-cinematográfico, y cómo no, ha sido recogida especialmente desde la Estética. Para Antonio Notario, este tipo de composiciones son plenamente prescindibles, pues poco o nada añaden a la Música.

La Historia de la Música -apunta- puede prescindir de las composiciones llevadas a cabo como partes de la banda sonora de una película. Nada nuevo ha nacido en ese ámbito para la música. [...] Pocos intérpretes solistas u orquestas han incorporado a sus repertorios la música cinematográfica, [...] los espectadores prestan mucha más atención a lo que ven en la pantalla

que a lo que escuchan como fondo. [...] En la mayor parte de los casos, la música no se recuerda al poco tiempo de salir del cine<sup>224</sup>.

Y si bien es cierto que en el presente trabajo, en líneas generales, hemos venido defendiendo la música cinematográfica más típica como algo totalmente legítimo como tal al Cine desde que éste es Cine, también nos mostraremos críticos en los momentos en que la música no aporte nada, sino que más bien estorbe o sea torpemente empleada. Así, aunque consideremos replanteable buena parte de este filón del pensamiento estético dentro de la músico-cinematografía, sí que recogemos las palabras de Notario como crítica certera a determinadas escenas donde la música, efectivamente, es poco menos que prescindible, y de las que esta película contiene más de un ejemplo. Y si bien es cierto que este tipo de películas pueden ser defendidas basándonos, como acabamos de hacer, en su juventud (1948), no es menos cierto que ya en aquellos años se criticaban este tipo de usos (o abusos) musicales. El ya citado T. W. Adorno, en su conocido volumen escrito junto a H. Eisler, critica con severidad que la evolución de la música de cine fuese en un principio influida por la praxis musical del momento, pero que con el paso de los años se mantuviese así cuando sin embargo la música había evolucionado técnica y estilísticamente, además de los propios *films*, y estas músicas se hayan acabado observando “como si fuesen una sabiduría heredada y no una mala costumbre”.

En una de las escenas de *Música en la Oscuridad* vemos a la joven Ingrid muy animada, coqueta y juguetona, subiendo dando pequeños saltos las escaleras que conducen a su habitación, todo ello derivado de su enamoramiento. La música ilustrará su conducta a partir de una melodía y un estilo decididamente ingenuo y casi ñoño, sin lugar a dudas excesivo, de nuevo prescindible. Ciertamente, la película en su conjunto adolece de situaciones similares. Es una película alejada del estilo típico del director, ese que seguirá varios años más tarde y que, aun manteniendo las distancias, se podía ver esbozado en otras películas de esta época, como es el caso de *Prisión* o *Hacia la Felicidad*. Ello se debe al acusado influjo del Cine Clásico americano y en algunos detalles del Realismo Poético francés sobre esta producción, y deriva de los requerimientos comerciales que Lorens Marmstedt, productor de sus primeras películas, le exigía de alguna forma, y que nos da muestra de cómo sobre el Cine y sobre la Música de Cine, el factor comercial marca una

---

<sup>224</sup> NOTARIO, Antonio. “La Música Prescindible”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 205.

pauta en muchas ocasiones ineludible<sup>225</sup>. De esta manera, el tratamiento musical del conjunto es un tanto edulcorado y forzado por momentos, además de abusivo. Las cinco primeras películas del director, entre las que se encuentra ésta, muestran como principal rasgo en común una cierta tendencia al abocetamiento y a los grandes trazos a la hora de describir los personajes y las situaciones<sup>226</sup>, y efectivamente en alguna ocasión se los ha tildado de “impresionistas”. De ahí la importante presencia musical en los mismos, como forma de ayudar a una mayor caracterización y profundización psicológica. Significativamente, con el paso de los años, el cine de Bergman se destacó por su gran dosis de esa profundización y esa caracterización, sobre todo a partir de 1961, y correlativamente la música en sus películas disminuyó drásticamente, aunque no así su importancia. Tras diversos visionados de la cinta, es difícil no sentir que con una mayor relevancia dada al silencio el resultado general final hubiese sido más satisfactorio<sup>227</sup>.

Con otras películas de la época, como *Barco a La India* o *Crisis*, comprobamos el mismo efecto en determinadas escenas. En esta última podríamos hablar de aquella en la que Ingeborg y Ulf hablan del baile que se va a celebrar por la noche, y ella le enseña el traje que le va a regalar a su hija adoptiva, a la vez que entra una música ligera, agradable, de frágil y amable melodismo. En dicho baile se armará una trifulca, y aprovechando la confusión general la bella Nelly y su misterioso nuevo amigo, Jack, aprovechan para huir y estar a solas, acompañados por música sinfónica ligera, de cómico efecto, con abundante flautín y otros instrumentos de viento madera en primer termino, redundando en su pequeña “fuga”, como si de una travesura se tratase; al día siguiente al baile hay en el pueblo comentarios de todo tipo sobre el pequeño escándalo sucedido, y el espectador vuelve a oír una música de carácter similar a esta última, cuya frecuente recurrencia acaba por imprimir este mismo carácter a buena parte de la película, antes de que hacia el final llegue el toque *noir*; e incluso en estas secuencias se aprecia algo que ha ido arrastrando la película desde el comienzo, una

---

<sup>225</sup> Concretamente le dijo: “Ingmar, eres un fracaso. Aquí hay una historia muy sentimental que atraerá al público. Necesitas un éxito de taquilla ya”, a lo que Bergman contestó: “lameré tu culo si quieres; sólo déjame hacer una película”; en SAMUELS, Ch. “Ingmar Bergman”; en s. n. (ed.). *Encountering Directors. (Op. cit.)*. Apud COWIE, P. *Op. cit.* (II), pp. 59 y 60. [Trad. propia].

<sup>226</sup> PUIGDOMÈNECH, J. *Op. cit.*, p. 53.

<sup>227</sup> Para Adorno y Eisler, en las escenas en las que no se habla los directores quieren llenar ese silencio, pues resulta incómodo; las detenciones, los momentos vacíos o la relajación de la tensión son peligrosas, por lo que hay que acudir a la música. Así, es muy frecuente encontrar a algunos de los protagonistas jugueteando con algún aparato de radio, que se pongan a cantar sin una lógica demasiado aparente o, como es el caso de esta película, abusando de la música en momentos en los que el silencio hubiese realizado algunos momentos del *film*. Huelga decir que con los años Bergman comprenderá esto perfectamente, y dará al silencio la relevancia necesaria, que además constituirá uno de los rasgos más característicos de su estilo, como se ha comentado.

caracterización poco creíble, una torpeza dramática en varios puntos que acaba por buscar el refuerzo musical continuo y en ocasiones con poco sentido o inesperado para ciertos momentos de una escena (y nada que ver con una búsqueda de factores de distanciamiento de que se valió Bergman en algunas producciones como *El Ojo del Diablo*, quince años más tarde), aun tratándose de música sinfónica que abandone la fácil ligereza de estos ejemplos, como en la escena del vagón en la que Nelly viaja en compañía de su madre biológica y de Jack, que resulta ser el amante de ésta, y le desconcierta amargamente la situación y la actitud de ambos, además de empezar a darse cuenta de que ha sido engañada y de dónde se está metiendo, momento preciso en que junto a las sardónicas risotadas de ambos se introduce la música de los títulos de crédito, uno de los temas musicales de la película, no en su enunciación principal, sino una de sus partes, pero con la misma y característica fuerza y efusividad, cayendo irremediamente en el exceso desahogado, en una, llamémosla así, agresividad o exageración, que es precisamente lo prescindible, y no tanto la presencia musical en una situación que perfectamente puede requerirlo.

Por otro lado, podemos encontrar ejemplos de una misma música que, dependiendo de la escena de la misma película en la que se está añadiendo puede ser o no ser prescindible. Por ejemplo, en *Una Lección de Amor* Bergman trabajó con un compositor nada regular en sus trabajos, Dag Wirén (**anex. IV**)<sup>228</sup>, en una película donde la crítica especializada ha resaltado la influencia de su compatriota Maurice Stiller y de Ernst Lubistch. Vamos a analizar dos escenas en las que se emplea la misma música, pero sólo en una de ellas la consideraremos como prescindible. David Ernemann, ginecólogo de profesión, tiene como visita a una paciente que le empieza a relatar cómo es la relación con su marido, sus infidelidades y muchas cosas más sin parar de hablar, y de manera muy rápida... En otras palabras: es muy pesada. El doctor, viendo lo que le espera se excusa diciendo que sí, que sí... claro, claro..., mientras se levanta y se “escapa” a la habitación contigua, se quita la bata y sale con su chaqueta americana argumentando que tiene que irse urgentemente, que tiene un caso de vida o muerte... Observamos cómo desde que se levanta hasta que se va le acompaña una música que añade comicidad e intrascendencia a la situación, dentro de un estilo neoclásico ligero, a base de un *moto perpetuo* en el que la sección de violines, doblada y sostenida en los graves

---

<sup>228</sup> Además de la información que ofrecemos en ese bloque de los anexos, se aconseja al interesado en ampliar los conocimientos sobre este compositor sueco que acuda a: s. n. *Swedish Film Score Composers: Dag Wirén, Mats Ronander, Bo Nilsson, Björn J:son Lindh, Janne Schaffer, Bengt Hallberg*. Memphis: Books LLC, 2010, pp. 7-11. (2010); donde encontrará información biográfica y artística (listado de composiciones orquestales, conciertos, música de cámara, óperas, música de cine, etc.), además de algunas referencias *on-line*.



por uno o dos fagots realiza un animado y rápido fraseo a base de grupos de semicorcheas a *tempo* rápido y en *legato*, recordando al Divertimento musical, y que parece un ejemplo más de *mickey-mousing*, en una película que da más de un ejemplo de ello, y donde además podríamos decir que uno de los motivos de que la música sea “prescindible” es que la escena como tal también lo es, pues muy poco aporta al conjunto de la película que el ginecólogo quiera quitarse de encima a esa paciente cargante, ciertamente, aunque más tarde sepamos que tiene que coger un tren (lo que lleva a plantearnos entonces por qué atendió a otra paciente y huyó tras sólo medio minuto con ella). La misma música se introducirá en otra situación similar, pero sin embargo no vamos a considerarla prescindible por ser “parte integrante” del estilo del *film*, de esa situación como tal, que tiene toda la lógica del mundo dentro de una película de estas características: la mujer del ginecólogo localiza el hotel donde su marido pasa unos días con su amante, entonces coge una bandeja de desayuno a una sirvienta, se precipita con decisión a la habitación de aquéllos y los encuentra *in fraganti*. Cabe preguntarse entonces por qué para ejemplos como el de *Música en la Oscuridad* no se defendía el ejemplo musical dado más atrás como parte integrante del estilo del *film*. La solución vendría desde la consideración de que el propio estilo del *film* en conjunto es prescindible en la Historia del Arte o, desde una posición menos crítica y más aperturista a las distintas concepciones estilísticas del arte cinematográfico, a que algunas escenas concretas de ese *film* son prescindibles, o al menos replanteables.

Podríamos añadir que el problema estriba en que “gran número de compositores se plantean todavía hacer música *para* los *films* en lugar de tratar de hacer música *de film*. [...] Casi siempre, una vez que el *film* está terminado y montado, [los directores] piden al compositor que les prepare ‘una música de circunstancia que constituya un fondo sonoro referido a las imágenes’ ”<sup>229</sup>. Pero por más que sea cierto que es en el momento de preparar el guión técnico -proceso de estructuración del *film*- cuando conviene preocuparse de la música tal como se hace con las cuestiones referentes a la luz, vestuario, movimientos de cámara, etc.; y que sólo en la estrecha colaboración entre director y compositor se consigue que el producto resultante en este tipo de cuestiones sea estéticamente logrado; y que las adaptaciones de un Maurice Jaubert, citando un compositor de los años de las más típicas composiciones para Cine y paradigma para muchos de cómo componer música para este medio, son modelos de altísima calidad en sus maneras de vincularse a la imagen y guión; no

---

<sup>229</sup> MITRY, J. *Op. cit.* (II), pp. 140-41.

por ello, queremos decir, se ha de valorar negativamente ese hacer música para los *films*. Los ejemplos que se han ofrecido sobre estas líneas, ejemplificaban un uso poco factible de la música en el cine de nuestro director, pero no la crítica en pleno a esa forma de componer música para la imagen que muchos autores califican peyorativamente, tal vez sin haber tomado previa intención de conciencia de que el Cine como tal, desde que fue definido como Séptimo Arte por Ricciotto Canudo en su *Manifiesto de las Siete Artes* en los años diez del siglo XX, en su evolución hacia nuevas concepciones (llegada del sonoro y evolución en los años treinta...), se fue definiendo a medida que se fue generando, por la suficiente razón de ser un arte *ex novo*, un arte del siglo XX en definitiva.

Además, en ocasiones se da demasiada importancia a la obligatoriedad de atender a la música, a la necesidad inexcusable de escucharla. Los ejemplos anteriores no eran arbitrarios, y venían seguidos de su correspondiente explicación; ni tampoco son los únicos que podemos encontrar en el cine de Bergman. Sin embargo, un análisis crítico más estrecho podría conducir a considerar que la mayor parte de la banda sonora musical de películas como *Ciudad Portuaria* o *Música en la Oscuridad*, y otras como *Barco a La India* o *Llueve sobre nuestro Amor*, todas de la segunda mitad de los años cuarenta y siguiendo un estilo compositivo similar en mayor o menor grado, es prescindible; e incluso otras posteriores como *Una Lección de Amor* o *Sonrisas de Una Noche de Verano*, de mediados de los años cincuenta. Suponiendo que el espectador no pusiese en primer término de su consciencia durante toda la película a la música, y que por tanto se pudiese hablar de música que no se escucha, de melodías *no-oídas*, ¿supondría eso que no tuviesen valor?<sup>230</sup>. Si a cualquiera de las anteriores películas se les extrajese esa “mayor parte de la banda sonora musical” que decimos, la película daría un giro tan radical que difícilmente podríamos decir que se tratase del mismo largometraje. Sólo por este hecho, cuya importancia se ha de valorar en toda su magnitud con la detención que sea necesaria, la funcionalidad de estas músicas es incuestionable. Gorbman, de quien se ha tomado prestado este concepto de “melodías no-oídas” o *unheard melodies*, realiza un estudio de esa música del Cine Clásico catalogada con

<sup>230</sup> Sobre la atención del espectador respecto a la música de cine, partiendo de la amplia literatura científica que ha tratado el tema de la percepción en el ser humano, se ha de tener en cuenta que la consciencia humana tiene sus límites, y el estímulo sobre el cual una persona dirige su atención se coloca en el centro de su consciencia, y el resto permanece en segundo plano, según la clásica analogía de la “figura y el fondo”. El fondo es importante en el sentido en que da determinación a la figura. En el caso del cine, hay que tener en cuenta que este medio artístico supone un amplio cúmulo de patrones informativos, donde la música es un elemento más. Frente al diálogo de las películas, que se sitúa en primer término de la consciencia, la música permanece velada, en un área profunda, pero con un considerable impacto afectivo debido a la propia naturaleza expresiva de la música. Cfr. LEXMANN, J. *Op. cit.*, pp. 144-45. A este respecto deberían tenerse también en cuenta las denominadas “teorías de la habituación” en relación al estudio del sistema auditivo complementario en el que participa el cerebelo, y ver cómo afectan a la música de cine de estas características.

el apelativo de “*easy-listening music*”, y frecuentemente denostada desde la propia músico-cinematografía, para acabar por defender su relevante importancia funcional<sup>231</sup>.

También resultan interesantes a este respecto algunas de las primeras reflexiones serias sobre música de cine debidas a Aaron Copland, quien ya en 1939 dedicaba unas páginas a la música de cine y sus funciones<sup>232</sup>, y lo primero que anotaba era cómo muchos cinéfilos consideraban como algo natural el acompañamiento musical en las películas de la época, pero que al poco rato de terminar el *film* no sabrían responder a ninguna pregunta concreta sobre esa música. También se preguntará si se debe escuchar la partitura de una película o no, y reconocerá cómo para él, en calidad de músico, más de una buena película fue arruinada por una partitura deficiente. Concluirá que dependerá del grado de percepción musical del espectador medio, quien al estar tan absorto en la acción dramática es probable no se esté dando cuenta de la música de fondo, y se estará perdiendo un elemento importante del *film*, como es la música (aunque sin saberlo esté siendo influenciado por tal elemento). Y para ello, en su afán de enseñar a escuchar la música en sus distintos estilos y géneros -la publicación de la que hablamos se titula precisamente *Cómo Escuchar la Música-*, y para que la música de cine no sea tan obviada por el espectador propone, partiendo de la premisa de que todo exceso musical es contraproducente, una serie de modos en los que la música sirve a la pantalla, que apuntan en la misma dirección de algunas de las funciones de las que hablaba Gorbman, y que básicamente se han codificado dentro de la músico-cinematografía como algunas de las funciones “estándar” dentro de este campo de análisis musicológico.

Pero esta visión de la música de la que hemos venido dando ejemplos, también puede plantearse en otro tipo de situaciones, aunque lejos del enfoque un tanto arquetípico, extrapolable a muchos momentos de la Historia del Cine en general, que hemos ofrecido en los anteriores párrafos. Es el caso de algunas escenas o secuencias cuyo análisis sólo pueda ser abordado desde el contexto del *corpus* bergmaniano y la significación que pueda tener dentro del mismo, dentro de cierta autorreferencialidad temática, por un lado, y estilística por el otro, si tenemos en cuenta los derroteros específicos que seguía este cine -y sólo éste- en

---

<sup>231</sup> Según la autora, al igual que la música de sala de dentista resta el temor del lugar donde se está, y en las tiendas reduce el temor a verse gastando de más, la *easy-listening music* también tiene sus funciones. De esta manera, ayuda a otorgar una significación segura a tal o cual escena y rompe cierta ambigüedad, establece concreciones geográficas, históricas, culturales..., reduce la potencial capacidad de que el espectador reconozca las bases tecnológicas de la articulación filmica (cortes, marco, silencios de la banda sonora...), señala, etc. (Véase GORBMAN, C. *Op. cit., passim* [hasta p. 98], especialmente pp. 56-59 y también sus referencias a la semiótica de R. Barthes de la p. 58.

<sup>232</sup> Véase COPLAND, A. *Op. cit.*, pp. 189-96.

cuestión. Es la situación del final de *El Manantial de la Doncella*. Aquí, tras levantar Töre el cuerpo muerto de su hija asesinada y brotar de la nada un manantial de agua pura debajo de ella, se manifiesta que Dios ha obrado un milagro. De esta manera se viene a decir que Dios sí existe, y se rompe en cierto sentido y fuera de una lógica aparente, con lo que era y sería la trayectoria de Bergman en cuestiones religiosas, pareciendo finiquitar una búsqueda que sin embargo en las siguientes películas tomaría otro cariz, frecuentemente enfocado hacia una relación de ausencia, más allá incluso de un inicial silencio. Así, ocasionalmente algunos autores han dado en calificar esta escena como torpe o innecesaria, eliminable, se podría decir, si no fuera porque es parte consustancial de la balada medieval en la que se inspira la película a través del relato de Ulla Isaksson. Esta crítica se acentúa aún más si atendemos a su música, y ello por varias razones. En primer lugar por la relativa contradicción de este final dentro de la obra, y del realizador en esa época, época que podríamos definir como el punto de inflexión más acusado de todos; y si hablamos de una escena de la que se podría prescindir, también la música que incluye podría entenderse así. En segundo lugar porque es más que replanteable hasta qué punto esa escena en cuestión necesita o no de música, más allá de subrayar e intensificar el efecto pictórico de la última toma, como veremos en uno de los últimos capítulos de esta Tesis. Y hablamos de ésta y no de otras, pues la película, aunque dentro de un estilo un tanto sobrio en cuanto a música se refiere, sí que ofrece varios momentos de acertado acompañamiento musical, como es el caso de las diversas participaciones de música de flauta que van estructurando el desarrollo filmico. Ahora, y teniendo en cuenta que la película también utiliza el recurso del silencio musical a modo de intensificación dramática en momentos especiales (como ya vimos unas capítulos más atrás), provoca que la música que acompaña el final resulte disonante con el resto de la película. Podría haberse evitado o bien utilizar otra, incluso sacra, y a esto nos vamos a referir en tercer lugar, pues el estilo de la pieza difícilmente soporta un análisis crítico. Se trata de una música religiosa vocal, un himno pausado y apacible, pero a su vez anodino y purista, cargante y redundante, que desmerece el conjunto<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Wood, que frente a otros críticos considera que esta película es un *film* casi perfecto, tampoco duda al considerar errático este uso musical, pues hubiese quedado mucho mejor en su opinión el simple canto de los pájaros y el rumor del agua en medio del silencio circundante. (Véase WOOD, R. *Op. cit.* p. 112. Cfr. COWIE, P. *Op. cit.* [II], p. 189). Por cierto que en España se ha difundido la falsa creencia de que tal música fue introducida por la censura franquista y sus frecuentes “arreglos” y añadidos de muy diversa consideración.

## DE LO DIEGÉTICO E INCIDENTAL

Como es bien sabido, la música diegética de una película es aquella que proviene de fuentes naturales, concretas, que el espectador puede reconocer físicamente en la película que está viendo; y la incidental es aquella que no proviene de fuentes naturales, sino abstractas, de manera que el espectador no puede reconocer su lugar de procedencia, y los personajes no la escuchan. También se las denomina indistintamente, música “de pantalla” y “de fondo” respectivamente, no siendo las únicas nomenclaturas empleadas por los teóricos, donde recordamos y remitimos a lo que escribimos en la Nota Preliminar sobre nuestros motivos para utilizar con más frecuencia el término “incidental” frente a “no-diegético”, aunque también empleemos éste de vez en cuando, pues significan lo mismo. El cine de Ingmar Bergman ha hecho uso, como es lógico, de ambas técnicas musicales aplicadas a la imagen. El importante número de músicos, profesionales o diletantes, de sus películas, ha favorecido que la música diegética aparezca con una inusitada frecuencia, evitando un predominio aplastante de la incidental (como suele ser común en las tendencias más comerciales), si bien esta última es claramente más frecuente. A ello se suma el tocadiscos y por supuesto la radio, artilugio “fetiche” de su cine utilizado en un gran número de películas por unos personajes muy dados a la melomanía, y por tanto a la escucha de su dial clásico, o de otro estilo, favorito, facilitándose lo que venimos indicando.

Lo que más nos interesa aquí es analizar cómo el director hace uso de lo diegético e incidental de distintas y originales maneras. Por ejemplo colocando difusamente la barrera que separa lo uno de lo otro, de tal forma que el espectador no sabe exactamente dónde se encuentra la fuente original de la música por poder encontrarse fuera de campo, o bien si ésta es abstracta; también permitiéndose el salto de un tipo de música a otro en función de necesidades dramáticas y/o narrativas de la historia; o aportando su grano de arena a todo ese aparato simbólico que va unido inexorablemente al cine del artista sueco. En todo este capítulo, e igualmente a lo largo de toda la Tesis, deseamos que el lector tenga muy presente que se tomarán como referencia base las siguientes palabras del compositor de cine J. Nieto, las cuales se traen a colación en este preciso momento, esperando sean recordadas en lo sucesivo:

es necesario poner de manifiesto un error, bastante difundido, que conduce a planteamientos equivocados sobre la naturaleza y las posibilidades de la música diegética. Consiste en pensar que la música diegética carece, muy frecuentemente, de contenido

dramático, y que por lo tanto es algo accesorio que poco o nada cambiará el contenido de la imagen. Y nada más lejos de la realidad. Si ya quedó establecido [(el autor alude a apartados precedentes de la obra que citamos)] que cualquier música superpuesta a una imagen la modifica en alguna medida, es evidente que toda la música que aparezca en una película siempre influirá de alguna manera sobre la historia o sobre sus personajes. [Pero además] la música que un personaje escucha arrojará importantes datos sobre su personalidad, su cultura y su extracción social, al igual que la ropa que viste o los muebles de la casa en la que vive<sup>234</sup>.

En *El Séptimo Sello*, la pareja co-protagonista de juglares es introducida en la historia cuando la cámara se separa del caballero y su escudero que cruzan un soleado páramo, y se acercan a la caravana donde aquéllos duermen. Jof se despierta el primero y sale a estirar las piernas, cuando repentinamente sufre una visión en la que se le aparece la Virgen María con el Niño Jesús. Suena una dulce música coral que junto al sonido de un arpa parece remitir a lo celeste. La música no la oímos sólo los espectadores, sino también el juglar, como comentará más tarde a su mujer Maj, luego es diegética aun no siendo visibles las fuentes originarias de la misma. Es decir, la visión no es sólo ocular sino también auditiva, ya que en ningún lugar vemos a los músicos que debieran estar interpretando dicha música. Cuando poco después ella le dice “te quiero”, entra esta misma música, pero en esta ocasión incidentalmente.

En uno de los sueños-pesadilla del protagonista de *Fresas Salvajes*, éste camina por un bosque hasta acercarse a una casa donde ve a través de una ventana a su antigua prometida y a su hermano. Ella está sentada al piano, tocando una fuga barroca de Bach, la *Fuga núm. 8 en Mi Bemol Menor* del libro primero de *El Clave Bien Temperado*. La música pasa de lo estrictamente diegético a lo incidental cuando los dos enamorados se besan y la melodía del piano pasa a un chelo, que acabará volviendo a frasear el tema musical central de la película. La razón de este salto diegético/incidental y tímbrico, mediante lo que la teoría de la Música de Cine denomina “encadenado musical”, no es otra que subrayar el dolor del protagonista ante esa escena. La música en su faceta diegética sirve como excusa para presentarnos a su antigua prometida en una escena casera junto a su hermano, usurpador del corazón de la joven. Al besarla y separarla de su piano, la música tiene la necesidad dramática de continuar, pues ese beso incide en el dolor de Borg al verse obligado a ver cómo perdió un amor a manos de su propio hermano debido a la propia ingenuidad de su personalidad, de ahí su paso a lo

---

<sup>234</sup> NIETO, J. *Op. cit.*, pp. 122-23.

no-diegético y de paso a otro instrumento, el chelo, que además acentúa esa tristeza gracias a su característica sonoridad.

Encontrándose la familia Ekdahl (de *Fanny y Alexander*) en fechas navideñas, lleva a cabo diversas celebraciones. Una de ellas es en el teatro de la familia después de una representación alegórico-navideña. Se trata de una cena para toda la gente del teatro, cuyo anfitrión de la misma es Gustav Ekdahl. Inicialmente, y mientras transmite unas pequeñas normas a los sirvientes, se oye por debajo una canción desenfadada que no sabemos de dónde procede, y se sigue oyendo mientras bajan las escaleras y comienza el desfile con toda la comida en bandejas que llevan los criados yendo el propio Gustav a la cabeza de la comitiva, con un ponche ardiendo en sus manos para llegar al salón de la cena. Bergman adelanta mediante el canto, a los personajes que veremos a continuación, pues la cámara se desliza poco después hacia el fondo de un pasillo dejando atrás a la comitiva de sirvientes y entrando en una pequeña sala donde cinco hombres en hermandad estudiantil beben jarras, brindan y son quienes realmente cantan esa canción, que tiene por título *A Tailor and his Wife*. Se trata de un uso diegético de adelanto, de no esperar a que la cámara tome a determinados personajes para que empecemos a oír lo que cantan, sino adelantar el elemento diegético sobreentendido pero no localizado para que cuando se produzca la localización como tal lo único nuevo resulte ser la imagen. De aquí pasamos directamente a la comitiva que encabezaba Gustav, interrumpida brevemente por la escena de los hombres hermandados (y bebidos), y que ahora se retoma pero con música: una adaptación diegética fiel a la realidad de los instrumentos que vemos: violín, flautín, trompeta, bombardino y crócalos, vistos en pantalla porque desfilan delante de Gustav con su ardiente ponche y las cestas y bandejas de comida. Dicha adaptación diegética -que no se trata de la *Marcha Triunfal* del Acto II de *Aida*, como erróneamente se ha considerado- toma uno de los pasajes de la ópera *Fausto* (también conocida por *Margarethe*) de Charles Gounod, el número 22 (el coro de los soldados) del acto IV<sup>235</sup>.

---

<sup>235</sup> Aquí, uno de los personajes, Valentin, vuelve con el ejército victorioso. Todos, soldados y oficiales, están deseosos de volver a sus hogares y ver a sus familias lo antes posible, al canto de “depongamos las armas, al fin hemos de regreso en nuestro hogar”. La relación de este momento de la ópera con su inclusión en esta película no parece tenga relación alguna directa, aunque tal vez se podría apuntar en una dirección reconciliadora, pacificadora, entre clases sociales muy diferentes: los Ekdahl son una adinerada familia burguesa de época, y en esta celebración convidan a gente de humilde condición. Justo antes de este “desfile”, Gustav instruye a sus sirvientes con seria convicción: aunque los invitados (personal del teatro) son de lo más diverso, y no tienen nada que ver a los que suelen tener en el restaurante, no quiere ninguna actitud desdenosa ni arrogante, sino generosidad y amabilidad con todos. Y éste será el espíritu que muestre este hombre en esos minutos del *film*.

Cuando es presentado Isak, en la misma película, lo vemos en su tienda abrigándose para salir a la calle. Ya afuera camina con algo de prisa calle abajo mientras la cámara le sigue, y escuchamos música de violín supuestamente incidental. Bergman juega una vez más con el espectador: al ser judío, como se deduce de su peinado o el nombre de sus sobrinos, la música de violín lo identifica, además de ser un momento muy apropiado para esa música animada, por la prisa que parece tener el personaje. Sin embargo, unos metros más adelante (tras casi medio minuto de música y *travelling* de cámara siguiéndolo) se ve a un músico callejero, que es quien tocaba realmente el violín. De lo supuestamente incidental-simbólico pasamos a lo diegético momentáneamente fuera de campo, rompiendo de paso el tópico del judío asociado al violín.

Después de la cena, canta toda la familia una canción navideña muy popular, cogidos todos de la mano haciendo un corro y corriendo por las distintas estancias de la mansión. El canto es acompañado por un piano que no vemos. Lo singular de la situación es que el piano suena continuamente al mismo volumen, aunque estén recorriendo la mansión de sala en sala, y obviamente el piano no va con ellos. Se trata de una de esas licencias que se toma el aspecto incidental de la música en el cine sin que el espectador se asombre: son pautas ya estandarizadas y asumidas por la Historia del celuloide.

La frontera entre lo diegético y lo incidental vuelve a ser difusa en otra de las escenas de esta película, cuando se celebra la comida de funeral tras la muerte del padre de Alexander y Fanny. En dicha reunión, mientras los comensales guardan silencio sentados a la mesa atentos únicamente a sus platos, se oye una Música Clásica camerística “de fondo”, cuyo carácter triste y pausado acompaña la situación. Hasta que no vemos dentro de campo a los músicos, no sabemos que realmente era música “de pantalla” pues la cámara tarda varios segundos en dirigirse hacia los músicos, y además inicialmente partimos del silencio musical en la escena<sup>236</sup>.

Es *El Silencio* una película donde la escasa música escuchada pertenece al plano de lo diegético (la radio del hotel, la música *Jazz* del bar...). Sólo hay un ejemplo de música

---

<sup>236</sup> Se trata de música de cámara para violín, viola, chelo, contrabajo y flauta travesera, y recupera el apelativo histórico de “música de cámara” para estas situaciones, si tenemos en cuenta que por música de cámara, en un principio, no se entendía la música para un reducido número de instrumentos, sino la música que se tocaba en recintos -cámaras- aristocráticas desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, para solista o para conjunto, incluida también la música para orquesta. Aquí se muestra su evolución hasta el salón burgués, adaptándose a la requerida funcionalidad del momento, ahora un funeral, al final del *film* un bautizo doble, en ambos con la misma formación de cámara. Se han tomado dos adaptaciones del *Romanze* de la *Sinfonía núm. 4 en Re Menor* de Robert Schumann, y del extracto de una escena del Acto II de la ópera *La Belle Héléne* de Jacques Offenbach, respectivamente.



incidental, y lo oímos tres veces. Se trata de una música disonante y bordónica, estilo siglo XX. En una película marcada por lo que su propio título indica no podía ser de otra manera, y si la música en general se reduce considerablemente y nos movemos entre grandes bloques de silencio tanto musicales como dialécticos, lo más propio es que la música no-diegética, debido a su excesivo carácter dramático desaparezca a favor de una música diegética justificada por la propia historia, y únicamente sea introducida como elemento simbólico entre breves momentos de los cuales además sólo uno se percibe intensamente. Si, como nos comenta Lack, “no se debe olvidar el extraño fenómeno que representa en realidad la música de cine [ni que] la imagen cinematográfica se asemeja a la realidad de un modo en que la banda sonora no lo hace [pues] nuestra experiencia cotidiana no suele ir acompañada de extrañas melodías”<sup>237</sup>, es comprensible que una película como *El Silencio* prácticamente prescindiese de toda música que no fuese expresamente de pantalla. Es la misma situación de películas como *Pasión*; pero sin embargo otras películas de la época como *Como en un Espejo* o ya a comienzos de los años setenta *Gritos y Susurros*, aun evitando el exceso musical, daban buena cuenta de reiteradas participaciones de música incidental, de muy importante significación dentro de cada obra filmica, además. Téngase muy presente que a diferencia de otros elementos no-diegéticos en el cine narrativo, “en el caso de la música no-diegética, es su ausencia lo que constituye una excepción”<sup>238</sup>, y sin embargo, en algunos momentos del cine de Bergman, cuando esta excepción tiene demasiados minutos y el *film* no da muestras de la madurez estilística de obras como éstas últimas, esa sensación de extraño fenómeno que supone la música incidental de cine de la que nos habla Lack, puede acusarse demasiado. Es la situación de una escena concreta de *Tres Mujeres*, pues durante todo el capítulo de los esposos Karin y Frederick Lobelius, no hay nada de música ni en la casa de la madre, ni en el coche, ni en el ascensor, ni en su llegada a casa; cuando volvemos al presente tampoco, hasta que llegan los maridos de todas las mujeres de las que habla el título, y van corriendo a buscarlos. He aquí que una de ellas se dirige a su habitación para cambiarse, y en la de al lado ve a su hermana pequeña haciendo la maleta para escaparse con su novio. Intenta evitarlo, pero no es capaz, y al final no le queda más remedio que aceptar que su hermana pequeña ya no es una cría, y que si está enamorada y quiere escaparse, puede hacerlo, momento en que entra un agudo violín sobre ligero acompañamiento, y un instante después ambas hermanas se abrazan en complicidad, tierno momento repasado por la participación musical. Tras tantos minutos sin música, la entrada del violín coge “desprevenido” al espectador, puede llegar a

<sup>237</sup> LACK, R. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>238</sup> NIETO, J. *Op. cit.*, p. 23.

resultar un tanto chocante, o desde luego desde nuestra posición analítica, permite hacer este tipo de reflexiones, si tenemos en cuenta que el efectismo queda muy lejos del de las participaciones de Bach en *films* como *Como en un Espejo*.

Un último apunte sobre *El Silencio* antes de pasar a otra película. Hay una escena en la que se cruza lo diegético con lo incidental: vemos a Ester en su habitación fumando, bebiendo y escuchado la radio. Al alejarse de esta fuente musical y dirigirse a la habitación donde duermen su hermana y sobrino, el volumen disminuye, pero no con suficiente intensidad, existiendo por tanto una leve sensación de conciencia acústica de distanciamiento espacial. De esta manera, por breves instantes parece producirse ese cruzamiento diegético/incidental.

A medida que se suceden los créditos de *Sueños*, la película nos presenta la sala de revelado del salón fotográfico donde trabajan las dos mujeres protagonistas, una como modelo y la otra como jefa. Alguien pone un disco en dicha sala de revelado. Esta música, que parecía estar solamente allí, “salta” de lo diegético a lo incidental aparente, al pasar a sonar en la sala de fotografía de modelos mientras se realiza la sesión fotográfica. Es decir, esa música no está en la sala de fotografía propiamente dicha sino al lado, y cabría pensar como mucho que se ha puesto para acompañar el trabajo que realizan, sonando tal vez por un altavoz que no vemos alargado hasta el lugar. Pero la cuestión es que van pasando y pasando los minutos, y por las propiedades acústicas de la música (que parece no sonar de ninguna parte) ya nadie se acuerda del disco colocado al comienzo, y la música parece “flotar” desde la incidentalidad, algo que además se potencia por el parón brusco de la misma antes de que hubiera terminado, en el preciso instante de tensión en la sesión debido a la actitud del muy obeso director del negocio, que incomoda al resto, y a la foto que está a punto de tomarse. Se trata de una especie de *Jazz* de estilo muy clásico, romántico, y constituye un ejemplo de lo que Xalabarder llama “falsa diégesis”, concepto que alude a los casos en que la música diegética supera el carácter realista que le es propio y hace suyo el carácter abstracto propio de la música incidental. Es una falsificación de la diégesis, una exageración de sus posibilidades sonoras reales, típico caso de los bailes de salón en los que escuchamos más instrumentos de los que suenan y a mayor volumen del que realmente deberían sonar o, como en nuestro ejemplo, a partir de un tocadiscos cuyo volumen acaba invadiendo el espacio acústico y escénico, muy por encima de sus posibilidades<sup>239</sup>. Un buen ejemplo de esto mismo, en un baile de salón, lo encontramos en *Crisis*, cuando en la secuencia del baile, tras haberse visto una pequeña banda formada por

<sup>239</sup> Véase XALABARDER, C. “Principios Informadores de la Música de Cine”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 163.

melófono, bombardino, trompeta, piano y flauta travesera, se mantiene la diégesis musical realista (salvo por una caja de percusión que oímos pero no se ve por ninguna parte), cuando interpretan el vals de *El Danubio Azul* de Johann Strauss hijo, con el degüello que ello supone a la partitura original, pero tras una pequeña elipsis se sigue con otros valeses, *Frühlingsstimmen* y a continuación *Rosen aus dem Süden*, pero ahora, como si tal cosa, se incluye sin mayores miramientos generosa cuerda frotada, que no sale de ninguna parte.

Más adelante -de nuevo en *Sueños*- en la escena en que el cónsul y la joven modelo escuchan música y beben champán en la lujosa casa de él, encontramos otro ejemplo de cómo la música inicialmente de pantalla acaba por perder su concretización, y se abstrae sin mayor asombro por parte del espectador. La música que escuchan proviene de un vinilo que la joven ha colocado en un tocadiscos. La canción llega a su fin, se hace el silencio justo en el propicio momento en que él le hace otro inesperado regalo y ella se queda “boquiabierta”: la música se adapta de nuevo a los fines dramáticos. Pero inesperadamente la canción se reanuda de nuevo aunque nadie haya accionado el botón en el aparato de música, y sin embargo esto no resulta extraño al espectador, que a esas alturas ya no recuerda el foco original de la música.

Las dos mujeres protagonistas regresan a la ciudad y la rutina de las sesiones fotográficas. Volverá la misma música del comienzo de la película y la misma situación, comentada sobre estas líneas. La película se cierra siguiendo un estilo de cine muy clásico: cámara que se dirige hasta encuadrar en un primer plano a la rubia protagonista, que fuma y mantiene su habitual pose a lo *femme fatale*, y la música, fuera de toda lógica aparente por ser diegética, realiza un *crescendo* final.

La pareja protagonista de *Ciudad Portuaria* se conocerá en una sala de baile un Sábado noche, bailando pegados un meloso *Jazz* de corte romántico, *pop*. Cuando se van juntos de la sala, el volumen de la música disminuye correctamente, de forma realista. De esta manera se consigue un grado de fidelidad acústico-espacial de la música de pantalla que en ocasiones es desatendido en estas situaciones. La pareja acabará rompiendo su relación porque Gösta no encajará nada bien la historia que su chica le cuenta sobre su turbulento pasado. Para llevar mejor sus penas él se emborracha agresivamente, y se acompaña de una prostituta. Lo vemos sentado en una mesa del salón de un apartamento con una botella y un vaso. Acompaña la escena una música para piano a medio camino entre el *Jazz* y el *Blues*, pero suena intermitentemente; sin motivo se interrumpe para reanudarse cuando levanta el vaso para seguir bebiendo. Sucede así en varias ocasiones. Todo indica que la música es

incidental, acompañando a un hombre destrozado emborrachándose y cuya música encaja perfectamente en la situación, si tenemos en cuenta lo que en ocasiones suele connotar este estilo musical. Entra el diálogo, y la música cesa; se torna violento, y la música regresa. Y otra vez lo mismo. Hasta que definitivamente pierde los papeles y empieza a meter botellazos y destrozar muebles, y de la habitación contigua sale Joe, un pianista americano negro que estaba tocando el piano, interrumpiéndose de vez en cuando. He aquí la originalidad de la escena: nunca fue música incidental sino diegética, y el espectador estuvo todo el rato engañado.

Algo similar al ejemplo anterior lo encontramos en el desarrollo paralelo de dos secuencias de *Noche de Circo*. Albert y Anne son pareja; él es el dueño de la compañía de circo Alberti, donde ella misma trabaja como amazona con los caballos, pero ambos están cansados de esa vida, aunque se lo esconden mutuamente, hasta que pasan cerca del pueblo donde Albert dejó a su anterior esposa y dos hijos, y decide que quiere hacerles una visita. Anne lo interpreta celosamente y discuten: no le falta razón, Albert alberga la oculta esperanza de poder volver con su anterior familia y abandonar a Anne y al circo. Pero Anne no pierde el tiempo, y se encamina al teatro donde días antes fueron a pedir prestados atuendos, y donde ella conoció y jugueteó con el actor Frans, al que ahora pretende seducir. Lo encuentra en su aposento, y se rebaja pidiéndole que se quede con ella y que la cuide, que no quiere seguir en ese horrible circo. Ahora él tiene el control y poder sobre ella, totalmente indefensa. Sin procedencia alguna comienza a oírse una música de organillo callejero, que ya habíamos oído en los créditos iniciales, y que remite inequívocamente al mundo circense al que ella pertenece. Posee su propia lógica si tenemos en cuenta la lógica y derecho que se toma la música no-diegética en el cine, pero es ilógica (y he aquí su atractivo) por acompañar la imagen, el guión, de una forma forzosamente referencial: el circo y su mundillo. De hecho él la humilla (“huelas a establo, a perfume barato y a sudor”). La música continúa un poco más a lo largo de su conversación, y cesa. Al rato regresa, cuando ella le reta a un pulso que acabará perdiendo y cayendo al suelo con él; y en un pequeño forcejeo en el suelo ella da muestras de arrepentimiento, y le pide que la deje, que quiere irse. Continúa la música y la humillación; no puede salir de la habitación porque está cerrada con llave la puerta. Cesa la música, lo cual acrecienta la sensación de incidentalidad de la misma, precisamente por sus idas y vueltas, y Frans se dispone a comprar sexualmente a la chica mediante el engaño de una joya (luego resultará ser una baratija) que acabará aceptando.

De aquí pasamos a la visita de Albert a su antigua esposa, secuencia que había sido interrumpida por la que acabamos de describir. Ambas historias presentan cierto paralelismo en su desarrollo entrelazado. De toda su conversación solo queremos rescatar el comentario de uno de sus hijos pequeños sobre la presencia -llamativa para él- de un hombre de la calle que toca un organillo (que no oye el espectador). Volvemos al episodio de la infidelidad de Anne, donde continúa la música de organillo, que seguimos suponiendo incidental. Sin embargo, Frans abrirá la ventana, y el volumen de la música aumenta, luego la música estaba en la calle realmente, y el espectador estaba bajo engaño. Además, apreciamos un curioso efecto: al volver a la escena y no pasar del silencio a la música como las veces anteriores sino encontrarse ésta desde el comienzo, como espectadores nos resistimos a *sentir* la música como incidental, al sentirse el efecto contrario, luego la apertura de la ventana simplemente confirma ese efecto. En la siguiente escena, y a mayor volumen, vemos en un plano cercano al hombre del organillo con monos del que habló el hijo de Albert anteriormente, y a Anne y Albert paseando por separado por la calle acompañados por esa música, gracias a la cual sabremos que no han estado muy lejos el uno del otro durante sus infidelidades (o intento de), pues desde el teatro se oía la musiquilla y en la casa de la antigua esposa de Albert su hijo pequeño entró pidiendo 5 céntimos para dárselos a un señor con organillo que hacía bailar a unos monos por dinero; pero esto no lo sabemos hasta ahora.

Es *Música en la Oscuridad* una película con muy originales ejemplos de todo lo que estamos viendo en este modelo compositivo. Vamos a hablar de tres secuencias. En la primera, Bengt regresa del hospital a su casa. Destrozado anímicamente por haber perdido la vista para siempre en un accidente, es cuidado por su hermana, que le intenta hacer más llevadera su tragedia. Ésta habla por teléfono con su novio, que está de vacaciones en la costa con unos amigos. Escuchamos una música de fondo ambiental, idílica al lugar donde se halla su pareja, que pasa totalmente desapercibida. También se pondrá desde ese otro lugar la exprometida de Bengt para dar excusas vacuas por romper el compromiso tras el accidente. Sin embargo, cuando su hermana cuelga el teléfono la música, que se encontraba al otro lado de la línea, ahora “se queda” a este lado, e incidentalmente, sin que desde la posición del espectador resulte chocante. Sólo dura unos segundos, pero a esto habría que añadirle la no alternancia presencia/ausencia musical según veamos a los personajes de un lado o del otro, o por lo menos una oscilación significativa del volumen<sup>240</sup>.

<sup>240</sup> Chion califica este tipo de fenómenos como música *on the air*: “voces y músicas que adquieren la libertad de emanar de cualquier punto del espacio, estando asociadas a la idea de una difusión hertziana o telefónica [en el

En segundo lugar, en la escena que Bengt termina de ensayar su pieza de Schumann, habla sobre su porvenir con la mujer que le cuida y que además corrige su técnica al teclado, e irónicamente bromea con casarse con la sirvienta; pero ésta lo oye, y se siente muy ofendida y dolida, momento en que entran las graves y trágicas notas de un piano, apropiadas para el momento por el dolor que siente la joven, y que aun siendo música incidental en ese preciso momento, en el conjunto de breves escenas, de tomas, a la que ésta pertenece no es incidental sino diegética. Expliquémoslo. Bergman anticipa la música que vamos a escuchar a continuación, pero no en la imagen siguiente, sino tres más adelante, constituyendo ello un interesante rasgo de originalidad. Mientras suena la música sobre el rostro afligido de Ingrid, pasamos a un plano general corto de un edificio que es la Real Academia de Música, ya que después de ver a su hermana a la espera y rodeada de músicos “calentando”, la siguiente escena nos muestra a Bengt sentado al piano frente al tribunal; pero la música en ningún momento dejó de sonar, desde la joven en casa del protagonista hasta la prueba de la Academia<sup>241</sup>. Y es que las notas de piano graves y trágicas que escuchábamos con anterioridad son las del comienzo de la reexposición del tema A de la obra de Schumann que interpreta ahora al piano en su prueba de acceso, el *Aufschwung* de la *Fantasiestücke* para piano (**anex. I, fig. 7**), de tal forma que aunque la música fue durante dos escenas consecutivas aparentemente incidental, lo era como mucho virtualmente, porque en realidad siempre fue diegética. El director se sirve de la citada obra de Schumann para utilizarla en un nivel narrativo-dramático en principio, y en su mera realidad contextual a continuación.

Y en tercer y último lugar, después de que la pareja se reencuentra tras una temporada separados, comienzan a verse con cierta regularidad. Bengt invita a Ingrid y su novio a cenar a su apartamento. Al final de la velada ella se sienta al piano a practicar y para que él corrija su estilo, pues la chica se siente un poco torpe al teclado. La melodía no es otra que el propio tema de la pareja variado en su adaptación tímbrica al piano, que por primera vez no es introducido incidentalmente, sino como música de pantalla, tocada por uno de los propios personajes. Se rompe así la frontera entre lo abstracto y lo concreto, entre una melodía que sólo oíamos los espectadores y esa misma melodía llevada ahora hacia el presente inmediato

---

sentido etimológico del término]. Ello entraña muchas posibilidades de juego acerca de la localización de estos sonidos por parte del público”. CHION, M. *Op. cit.* (I), pp. 176-77. Se genera en definitiva un efecto de ligera flotación y dispersión de la atención.

<sup>241</sup> La música funde las discontinuidades del montaje, discontinuidad acrecentada por los saltos a lugares separados en el espacio y en el primer caso incluso en el tiempo. Las cuatro imágenes visuales parecen una sola, apoyándose en ese “colchón” musical, en ese sustrato, que es la música que oímos.

real de la vida de los personajes, lo cual ciertamente no suele ser muy común en el cine, aun pudiendo citarse muchos ejemplos.

La cena final de *Sonrisas de una Noche de Verano* viene precedida por un tentempié al aire libre en el jardín de la lujosa mansión, donde los personajes principales del *film*, que son además los convidados, se saludan y presentan a medida que van llegando. Suena Música Clásica de corte dieciochesco galante, con pequeña orquesta de cuerda y oboe. Esta música, tan dada a estas situaciones (hablamos de una recepción con invitados de clase alta, a comienzos de siglo XX, en un ambiente de elegancia y formal protocolo), deja una sensación en el espectador como si de música de pantalla se tratase, lo cual sería más que lógico visto lo visto. Sin embargo, ni se ven músicos (aunque bien podría haberlos), ni aparatos de música (con poco sentido tratándose de la época que se trata, aunque desde un punto de vista histórico tecnológicamente posible). De aquí sólo podemos deducir que se trata de música no-diegética. Con todo, no será música incidental digamos “al uso”, pues la sensación que deja en el espectador es, definitivamente, diegética. Por ello que haya que matizar la definición de música diegética como “aquella que proviene de fuentes naturales, concretas, que el espectador puede reconocer físicamente en la película que está viendo”, pues en casos como éste las fuentes naturales de la emisión musical no se ven, pero por motivos de *contextualización y costumbre*<sup>242</sup> podría ser considerada música *quasi* diegética, como un ejemplo dentro de la en ocasiones denominada música diegética elidida. La misma sensación se aprecia ya en la cena, cuando los sirvientes se dirigen a servirlos, y una música similar, que se supone de pantalla, producida por unos músicos que no vemos pero que bien podrían estar ahí amenizando una velada burguesa, debe ser calificada en sentido estricto como de fondo, pues de nuevo no se aprecian sus fuentes naturales.

En *Juegos de Verano*, tras el paseo en barca, Marie y Henrik regresan a casa de ella. Oímos música de piano de Chopin, el *Impromptu núm. 4 en Do Sostenido Menor* (“*Fantasia-Impromptu*”), la parte del *impromptu*. Lo que en principio parece tratarse de música incidental a volumen moderado acompañando a una pareja de enamorados mientras cae la noche circunvalados por una bella pintura de la naturaleza en pleno apogeo estival, acaba por ser música diegética. El efecto se acrecienta además si tenemos en cuenta que por el lugar en que pasean no podría sentirse la música de ningún piano, pues la casa de la chica está a demasiada

<sup>242</sup> La contextualización de la situación dramática de la película; la costumbre de las innumerables ocasiones de la Historia del Cine en que escenas como éstas vienen enmarcadas por una música similar.

distancia, aunque ya se vayan acercando. Pero cuando están más cerca ella comenta que “tío Erland” está tocando el piano. Efectivamente, cuando entran en el salón de la enorme casa el volumen aumenta de forma realista, viniendo con ello a indicar que lo anterior no era música incidental a volumen moderado sino diegética a cierta distancia. Esta licencia del director (como decimos, la distancia física entre los jóvenes y la casa difícilmente podría permitir una apreciación acústica de la apacible obra musical), permite que hablemos de este cruce entre ambas clases de música de cine. Bastante más adelante, encontraremos un efecto similar, aunque bastante más explícito que el anterior. Hemos vuelto a la Marie del presente, la que pasea en un entorno otoñal por los lugares que pisó aquel desgraciado Verano del pasado. Sin saber cómo, sus pies la llevan a la misma casa de la que acabamos de hablar y recorre tristemente las estancias anegadas de recuerdos. De repente entra el *Estudio núm. 12 en Do Menor* de la serie *op. 10* (el “*Estudio Revolucionario*”) de Chopin. Suena distante, como si alguien lo tocara en otro lugar de la casa. Que su cualidad sonora sea de esta manera niega, en principio, la opción de ser música de fondo. Se está volviendo a utilizar el factor acústico para “despistar”, como sucedió con anterioridad. Esto lo sabremos cuando al bajar al salón abandonado no se vea a nadie al piano, si bien es cierto que la música ya ha cesado, por lo que se recupera la opción de ser música de fondo, pero en la memoria de la protagonista (música metadiegética, concepto que explicaremos al final del capítulo). Se trata de otro engaño diegético/incidental, pero con la originalidad de introducir la imaginación alterada de la mujer. Sin embargo, en un *tour de force* más, acaba resultando música de pantalla, pues al dirigirse a la cocina se encuentra con tío Erland tomando café, después de haber estado sentado al piano<sup>243</sup>.

En la anteúltima escena, la acción se sitúa en el escenario de Ballet, donde de nuevo oímos a P. I. Tchaikovsky acompañando a las bailarinas. Llegan los aplausos; David, el novio de la protagonista, la observa desde bastidores y ella se dirige corriendo hacia él. Ya no hay música, pero según le mira con ternura, sonrío, le acaricia enamorada, y el espectador comprende que la chica ha aclarado sus ideas y decide comprometerse en la relación, se oye un pasaje de la obra de Tchaikovsky que acompañará a la perfección el momento, en el que además, coqueta ella, se coloca sobre la punta de los pies y le besa en los labios. Al final todo

---

<sup>243</sup> Gorbman ha recalcado cómo muchos directores franceses de los años treinta y siguientes participan en la muy asentada tradición gala de utilizar la música diegética jugando con las ambigüedades. (Véase GORBMAN, C. *Op. cit.*, p. 22). Siendo abiertamente reconocida por el mismo director la influencia de la obra de importantes nombres de la época como Marcel Carné sobre sus primeros *films*, es muy probable que este engaño diegético-incidental o el salto de lo diegético a lo incidental, que venimos observando desde sus primeras obras y que nunca abandonó, provengan de esa misma influencia cinematográfica.



se ha resuelto y se puede hablar de final feliz. Al margen de su dimensión dramática, lo original de todo esto es que la música, incidental en ese momento (pero asociada a la propia actuación de ballet de ese contexto) es la misma, anticipada, de la siguiente escena en la que vemos a las bailarinas con la música en plena actuación, y con la que concluye el *film*.

También resulta interesante observar, en el caso de la música incidental, cómo afecta a la sonoridad ambiental general. En algunos casos no tapa los diálogos, por lógicos requerimientos dramáticos, pero sí lo hace con la sonoridad ambiental (ruido de la calle, viento, pasos...), en otros se mezclan todos los elementos sin que interfieran recíprocamente, y también podemos apreciar cómo toda la banda sonora no musical (diálogos, sonidos diversos...) es “vampirizada” por una música que elimina completamente toda competencia sonora que no sea ella misma, dejando sólo la imagen y la música, y transmitiendo esa sensación de vacío, de aislacionismo, llamada por algunos teóricos “de videoclip”. Veamos esto con varios ejemplos. Cuando los hermanos de *Como en un Espejo* aparecen muy juntos, pegados, dentro del casco abandonado de un barco en la orilla de la playa de su localidad, volverá la pieza de Bach, una zarabanda para chelo que ya se escuchó con anterioridad. Esta música incidental no bloquea plenamente los sonidos diegéticos naturales, que en este caso son las gotas de la persistente lluvia que los rodea, y que ha caracterizado esa parte del *film*. Otro adecuado ejemplo nos viene dado por *La Carcoma*. Aquí, en una de las escenas Karin acompaña a su marido en el almuerzo que ofrecen a los colegas laborales de él, y al término se dirigen todos a otro lugar a tomar el café, pero los pensamientos y el corazón de la mujer están en otro lugar, están puestos en su amante David. Será el tema musical de los dos el que nos lo indique, junto a la llamada que realiza y cuya conversación no oímos pero deducimos. Sucede que aunque en un principio la música viene mezclada con los sonidos de la realidad diegética, pronto éstos desaparecen, quedando sólo la música y en lo visual las explicaciones que da la mujer a algún invitado. Son sólo un par de ejemplos distintos de un efectismo muy frecuente en el cine, y del que el director también se sirvió con relativa frecuencia.

Y en el caso de la música diegética no es menos interesante observar cómo muchas veces, y el cine de Bergman tampoco se libra de ello, no se respeta la realidad diegética de las posibilidades de la música, como por ejemplo las escenas en las que alguno de los personajes se aleja de la fuente originaria y la música no baja el volumen de forma coherente y real, o viceversa en el caso de que se acercasen; o las posibilidades de que realmente un personaje

pueda llegar a oír a ese volumen una música que está demasiado alejado de él. Ya hablamos sobre estas líneas del concepto de “falsa diégesis”, y ciertamente, en las películas trabajadas se pueden encontrar ejemplos de las dos cosas, es decir, de mantener fidelidad a la realidad o falsearla. Y en relación a esto habría que tener también en consideración si la música diegética que oye el espectador se adecua a la sonoridad real que el espacio donde se está ejecutando o es puesta nos transmitiría, de estar nosotros dentro de esa ficción, de ese espacio (una sala grande o pequeña, un espacio abierto o cerrado, alguien toca o es una radio, podría o no podría haber resonancia acústica...). Esto suele solucionarse mediante distintas técnicas de ecualización, modificación, filtración, etc., del sonido musical a la hora de realizar el montaje musical, el *dubbing*<sup>244</sup> y demás, y así asemejarse en la medida de lo posible a la realidad. Sin embargo no siempre se cuidan estos detalles, lo cual dependerá del tiempo disponible, del presupuesto manejado, de la necesidad que un director o productora tenga de ello en determinada producción, o de la década en que se lleve a cabo. Desde luego en Bergman, en algunas de sus películas de los años cuarenta y cincuenta no parece que se trabaje mucho en esta dirección, algo que sin embargo aprendería a cuidar con mucha más minuciosidad en el futuro, pero siempre teniendo en cuenta que la ficción cinematográfica, como ficción que es, se ha tomado históricamente muchas libertades al respecto, en esta faceta de la diégesis.

Como se ha podido apreciar a lo largo de este capítulo, uno de los aspectos en los que se ha hecho mayor hincapié ha sido el engaño sobre el espectador en relación a si la música oída era diegética o incidental. Hemos comprobado cómo las expectativas de certeza eran burladas en numerosas ocasiones, conllevando de esta manera un grado de incertidumbre a tener en cuenta. Según L. Meyer, la satisfacción o frustración de las expectativas generadas ante un estímulo musical serán las causantes de la emoción y posterior significado que determinada música pueda poseer. En uno de los diversos ejemplos que ofrece, considerará que “la expectación puede también surgir porque la situación que sirve de estímulo sea dudosa o ambigua. Si los modelos musicales son menos claros de lo esperado, si hay confusión en cuanto a la relación entre melodía y acompañamiento, o si nuestras expectativas se ven continuamente burladas o inhibidas, surgirán la duda y la incertidumbre en cuanto a la significación, la función y el resultado general del pasaje”<sup>245</sup>. Aunque el autor lo está principalmente enfocando hacia las relaciones interválicas, acompañamiento musical,

---

<sup>244</sup> Concepto referido al proceso de mezclar los numerosos diálogos, efectos de sonido y las pistas musicales, en una única mezcla equilibrada de esos elementos.

<sup>245</sup> MEYER, L. *Op. cit.*, p. 46.

progresiones de acordes, etc., consideramos que a un nivel más amplio y aglutinador, genérico y contextual dentro de lo que es la música adherida a la imagen, es válido este planteamiento, como uno de los muchos efectos ilusorios de los que la música en el cine puede valerse, como se ha comprobado, y siempre derivado del hecho de que, como indica Gorbman, “el único elemento del discurso filmico que aparece ampliamente en contextos no-diegéticos además de diegéticos, y frecuentemente cruza libremente la línea límite de en medio, es la música”<sup>246</sup>.

No queremos concluir sin añadir algún apunte sobre los casos en los que la música no pertenece estrictamente ni a la diégesis ni a lo incidental. En ocasiones se utiliza el término “metadiégetico” para referirse a esas imágenes narradas o imaginadas por un personaje, los sueños, visiones o fantasías, a los cuales pasa el discurso filmico, y con él la música que se vaya a incluir, lo que podría permitirnos hablar de música metadiegetica. Sin embargo, qué sucede cuando esa esfera interior del personaje no se materializa visualmente, sino que seguimos con una toma suya, y sin embargo él está pensando, o soñando (despierto o dormido) con algún asunto pasado o futuro. En estos casos, es la banda sonora, y la música de la misma, la que nos indica este aspecto. Por lo tanto sería una especie de música metadiegetica de carácter especial, denominada también como “extradiegetica”. En *Crisis*, Ingeborg, una madre adoptiva con terrible miedo a perder a su hija por haber ido ésta a pasar una temporada con su madre biológica a la ciudad, donde parece estar muy a gusto, regresa a su pueblo en tren. En el vagón, presa de la desesperación, vienen a su mente recuerdos del pasado, de la infancia de su hija a su lado, juntas al piano. Esta imagen se funde con la cara de Ingeborg, al igual que su conversación del pasado con el sonido de las vías del tren, pero además la música del piano también se oye, y se supone que en la mente de la mujer, lo cual es un caso de metadiégesis, aunque podríamos definirla como parcial, pues junto a su cara vemos, simultáneamente, la imagen del pasado correspondiente a ese recuerdo y su música. Un caso con valor más ejemplar sería un momento, al final de la película, en que Nelly, esta hija de la que hablamos, ya de vuelta a su pequeña localidad semirural, recuerda lo horrible que fue su estancia en la ciudad. En ese momento de la conversación con su madre adoptiva, mantiene su mirada perdida en la nada, recordando, y volvemos a escuchar la música que acompañó el desenlace de su última noche en la ciudad, donde fue seducida por el amante -y pariente- de su madre biológica ante la mirada de ésta, para al rato acabar suicidándose el seductor en cuestión. La música de toda aquella secuencia provenía de un teatro de al lado,

---

<sup>246</sup> GORBMAN, C. *Op. cit.*, p. 22. [Trad. propia].

que indirectamente les acompañaba, junto a los aplausos y sardónicas risotadas añadidas esporádicamente; y viene ahora al recuerdo de la joven, sin aplausos ni risas, acompañando su mirada perdida y sus palabras, de manera metadieética.

## PSICOANÁLISIS

En principio, puede resultar chocante abarcar, como hacemos aquí, la personalidad de los protagonistas de algunas de las películas, por tratarse de músicos. No se aprecian notables diferencias entre algunos de los perfiles mentales de los muchos y muy variados artistas e intelectuales que Bergman ha utilizado en sus *films*. Algunos de los rasgos que veremos a continuación en los siguientes personajes músicos, no difieren por ejemplo a los de la traductora Ester en *El Silencio* o a los de la psiquiatra Jenny de *Cara a Cara... al Desnudo*. Ahora bien, desde nuestra posición e interés en la esfera de lo musical, son los personajes músicos lo que nos interesa, y que puedan padecer de determinados rasgos psicopatológicos que coincidan con otros personajes de otras áreas socio-artísticas no debe suponer una eliminación de parte de lo que vamos a hablar aquí. A su vez, que desde la Psicología no se suela buscar posturas concluyentes sobre estos temas no ha impedido que se hayan realizado en las últimas décadas numerosos estudios, como por ejemplo aquellos que vinculan los rasgos neuróticos a algunos perfiles de pianistas especialmente dotados.

La personalidad del músico no ha sido algo muy tratado por la Musicología, y no hemos de olvidar que el papel del individuo como individuo en sí, depende de esa orientación social que es la matriz, el cimiento sobre el cual su trabajo se desarrolla y madura. Por lo tanto, desde una perspectiva sociológico-musical pueden tratarse estos asuntos legítimamente, si bien hemos de dejar bien claro que tales asuntos caen del lado de la Psicología en un sentido amplio del término, antes que de la Sociología del Arte propiamente dicha tal como se entiende desde el ámbito académico. Además, las relaciones entre la música y la sociedad son muy dinámicas y en absoluto unívocas, habiendo que evitar planteamientos deterministas y demasiado lineales, buscando más bien relaciones orgánicas y tomando en consideración diversos puntos de vista. El perfil psicológico del músico tiene mucho que decir, por tanto, y más aún si tenemos en cuenta una visión retrospectiva hacia los grandes nombres de la Historia de la Música Clásica y sus respectivos perfiles. De esta manera, si de forma indirecta (porque al fin y al cabo estamos trabajando con elementos ficticios por tratarse de películas) el director nos muestra una serie de personajes músicos con rasgos de personalidad claramente definibles bajo las coordenadas del psicoanálisis, aun siendo elemental, no dejaremos de lado su posible interés para este trabajo.

También se hablará del papel que la música de ciertos *films* desempeña a la hora de ayudar a definir la psique de algunos personajes.

En *La Vergüenza*, Bergman nos ofrece un interesante retrato psicológico del protagonista masculino, que viene a ser una pieza más en el proceso caracterizador que el realizador sueco ha perfilado a lo largo de su extensa producción en torno a la personalidad de artistas e intelectuales de muy diversa condición (pintores, músicos, escritores, actores...), frecuentemente del ámbito pequeño burgués. Jan da muestras de infantilismo e inmadurez, siendo su mujer Eva quien se encargue de llevar las cosas hacia delante. Su miedo, cobardía, sus lágrimas, su sensibilidad tan acentuada y su fácil vulnerabilidad, son difícilmente soportables para su esposa. Además está su egoísmo, no saber qué es el amor hacia otra persona sino sólo hacia sí mismo. Y por último su melancolía, esa melancolía que en un plano poético-estético puede tener determinadas connotaciones apreciables, pero que en el plano del análisis psicológico la melancolía, los sentimientos de tristeza en la reflexión hacia lo pasado, o hacia el referente externo de subjetiva belleza, no dejan de ser síntomas de una negación y anempatía del propio *yo* y, en consecuencia, una proyección de éste hacia lo externo, como autocompensación de lo interno negado. Sin embargo en Jan se ha de añadir que su melancolía tiene un objeto “coartada”, que es su situación antes del estallido de la guerra civil<sup>247</sup>.

De la interacción de la sociedad con el Arte no solo se deriva aquí la muerte de éste a causa de la guerra, tema recurrente del *film*, sino también la afectación en la psique de un artista, músico en este caso, que pasa de una acentuada cobardía y sensibilidad excesiva a una crueldad desaforada. Para Tarkovsky, “pierde lo mejor que tenía, pero todo el dramatismo y el absurdo de la situación consiste en que, gracias a su nueva cualidad, pasa a ser alguien importante para su mujer. [...] Aquel hombre, en principio incapaz de matar una mosca, se convierte en un cínico en cuanto ha descubierto un método de autoafirmación. Hay en este personaje algo de Hamlet”<sup>248</sup>.

Muchos son los rasgos psicoanalíticos que observamos en Charlotte dentro de una personalidad neurótica e histérica. Hablamos ahora de *Sonata de Otoño*, y por ejemplo lo apreciamos en el uso de pastillas para combatir su insomnio crónico; en su cinismo, falsedad

---

<sup>247</sup> Téngase en cuenta que Sigmund Freud define la melancolía como una aflicción que consiste en la pérdida del deseo, de tal forma que el sujeto que padece melancolía y a diferencia de un sujeto por ejemplo en duelo (que sí ha sufrido una pérdida real) “llora” una pérdida imaginaria, lo que traducido al vocabulario lacaniano viene a decir que el sujeto melancólico inconscientemente fabrica el sentimiento de pérdida del objeto amado a costa del sacrificio real de tal objeto. No es la situación de Jan en esta película, en la que sí existe una pérdida real, el de su pasado como violinista en una orquesta, en un contexto no beligerante, en una vida muy distinta a la actual.

<sup>248</sup> TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, p. 175.

y exagerada teatralidad; sus soliloquios en la soledad de su cuarto; en la contradicción de ser enormemente sensible con la música, pero no con los seres humanos. Sin duda, sus carencias afectivas son la raíz de todo, pues el personaje está marcado por unos padres que jamás la tocaron, jamás la acariciaron. De esta forma, ella hace lo mismo con sus hijas, a las que no quiere ni jamás quiso. Además, el papel de la música en esta película va más allá de lo que se suele apreciar en el Cine, si bien es cierto que el Cine de Autor implica palpables diferencias con las corrientes dominantes. La relación de las dos mujeres con la música está enraizada en lo más profundo de su subconsciente. Lo vemos, por ejemplo, en el hecho de que Eva aprendiese con los años a tocar el piano, el instrumento de su madre, tal vez sin darse cuenta de que con ello lo que buscaba era recibir el amor (simbolizado en el piano) de su fría, lejana e inalcanzable madre, de hecho al principio le comenta que toca en la iglesia local y que el mes pasado dio un concierto vespertino en el que además hablaba de la música tocada al público, que fue un éxito. Estos comentarios los realiza con una ilusión y sonrisa casi infantiles, para que su madre que la escucha se sienta orgullosa, sienta afecto. Pero la madre no atiende demasiado a sus palabras, y pone como contraejemplo sus recientes cinco conciertos escolares en Los Ángeles ante tres mil niños, infravalorando sin darse cuenta a su hija. También es muy significativo al respecto que en un “lapsus de sinceridad” Charlotte reconozca que desde su más temprana infancia no recuerda que ni su padre o madre la tocasen o acariciasen; desconocía qué era el amor y el afecto, y la música se convirtió en su única forma de exteriorizar sus sentimientos. En esta línea, en los últimos minutos de la película, alude a su sentir humano (para justificar que no es tan mala persona, aun habiendo afirmado unos segundos antes que desea la muerte de su hija tetraplégica) recordando las alabanzas de la crítica cuando toca Brahms o Schumann, es decir, viniendo indirectamente a confirmar que sólo sabe expresarse a través de la música, que no sabe querer de otra manera<sup>249</sup>.

El atormentado violinista de *Hacia la Felicidad*, Stig, da muestras de inseguridad e irritabilidad. De carácter ambicioso, llega hasta el narcisismo y la megalomanía, considerándose mejor músico que los demás, pero incomprendido. Se considera desdichado desde que tiene uso de razón, y poco respetable para los que le rodean, llegando a decir cosas tales a “la gente como yo no debería vivir”. Le cuesta comprometerse emocionalmente y es

---

<sup>249</sup> Incluso en la conocida escena de la interpretación del preludio de Chopin de la que ya hemos hablado, la mirada de Eva hacia su madre no se queda sólo en esa sensación de humillación a manos de su propia madre, sino que, más allá incluso, constata a través de su expresión facial la enorme sensibilidad de la madre vía musical, es decir, que no se trata de un ser insensible ni mucho menos, pero que ella y su hermana son relegadas muy por debajo de la música.

muy infantil e inmaduro, siendo ella quien parece en ocasiones más bien su madre que su esposa. Nervioso, egoísta y neurótico; un tanto paranoico, al pensar que su fracaso profesional ha sido instigado por intrigas de los que le rodean y que va a ser motivo de burla por parte de los demás, resuelve sus problemas dando la espalda a su mujer y buscando refugio en los brazos de otra, a veces en la botella, o en su soledad<sup>250</sup>. Aun siendo un tema muy polémico, desde la Psicología se ha hipotetizado alguna que otra vez sobre determinados núcleos de personalidad que se corresponden con determinados colectivos sociales, dentro de éstos con los artistas, e incluso dentro de éstos con determinados tipos de artistas. No es éste momento ni lugar para presentar las diversas teorías sobre las distintas personalidades psicológicas de pintores por un lado o músicos por el otro, ni del “rastreo” histórico de las mismas, pero sí queremos hacer notar cómo el director ha sabido captar con gran acierto parte de la esencia psicológica de determinados tipos de músicos, y llevarla a la pantalla lo cual, por su cualidad abstracta, entraña una lógica dificultad<sup>251</sup>.

Otras veces se habla indirectamente de alguien, un familiar por ejemplo, que resulta ser músico, y que por su carácter marcó el del personaje en cuestión que le cita. Pensemos en

---

<sup>250</sup> De todo ello deducimos que aunque el personaje no llega a tener un trastorno de personalidad propiamente dicho, es decir, unos rasgos que “se vuelven inflexibles, no se adaptan a la situación, persisten a lo largo del tiempo a pesar de que haya desaparecido el origen que los motivo, y que ocasiona en la persona que los representa o en los demás, un sufrimiento, un malestar importante o una alteración grave en la manera de funcionar” (REBORDOSA SERRAS, Josep. *Personalidades en Conflicto*. Molins de Rei: JRS, 2000, pp. 30-31. [2000]); sin embargo, sí presenta claras analogías con el trastorno depresivo de personalidad, el trastorno paranoide de personalidad y el trastorno negativista de personalidad. (Para una profundización en las características de estos trastornos remitimos a la obra anteriormente citada).

<sup>251</sup> Cuando realizamos una prospección biográfica a lo largo de los últimos doscientos cincuenta años sobre los principales compositores, son más que llamativas las coincidencias de personalidad entre ellos. Lejos de una pretensión absolutista al respecto (pues el estudio de la personalidad no corresponde a fórmulas aritméticas a lo “dos más dos igual a cuatro”), no podemos dejar de anotar que son muchos los rasgos de personalidad que, siendo en ocasiones simples rasgos superficiales y otras veces casos patológicos en toda regla, aparecen como comunes a estos ilustres nombres, y que también se aprecian en los personajes-músicos del cine bergmaniano. Siguiendo al médico internista Dieter Kerner, en su a partes iguales polémico, discutido y alabado libro *Grandes Músicos, sus Vidas y sus Enfermedades* (Barcelona: Mayo Ediciones, 2003. [1963]), se ofrece un resumen biográfico de los grandes hombres de la Música Clásica, atendiendo especialmente a las enfermedades que los llevaron a la tumba, y sin olvidar sus personalidades y conflictos internos, psicológicos. Así, podemos apreciar cómo desde un Mozart, Beethoven o Paganini hasta un Mahler, Ravel o Schönberg pasando por un Schubert, Chopin, Liszt, Schumann, etc. son continuos, no de forma genérica y dependiendo de cada caso, claro, los siguientes síntomas: crisis nerviosas, infantilismo, ideas paranoicas y de referencia, estadios depresivos, miedo, autotortura, pensamientos suicidas, soliloquios, excentricidad, comportamiento antisocial, egocentrismo, sentimientos crónicos de vacío y soledad, autocrítica, hipersensibilidad, melancolía, cambios bruscos de carácter, insomnio, evitación, excesos con el alcohol, inseguridad, neurastenia, misantropía, etc. Ciertamente es que estamos hablando de los genios del mundo de la Música, de sujetos excepcionales que van surgiendo a través de los siglos muy puntualmente, y que como tal lo más lógico es su diferencia respecto a los grandes bloques sociales. Pero la cuestión es cómo muchos de estos rasgos también aparecen en músicos y compositores que, ya dentro de un cierto nivel de profesionalidad (téngase en cuenta por ejemplo que Charlotte posee renombre internacional) son susceptibles de ser parcialmente perfilados a este respecto.



Sebastian de *El Rito*, quien en una ocasión, al hablar de su infancia y de sus miedos de aquella época, acaba hablando de su padre, que era un músico con talento que pudo llegar a ser muy bueno, pero que era un borracho y lo tiró todo por la borda, cayendo enfermo y llegando a alucinar. Así, ahora tenemos a Sebastian, un hombre muy violento, un pequeño psicópata incluso, dando muestras de ello en su trato con el juez que le interroga en una de las escenas, a quien arremete verbalmente y casi físicamente, proyectando la ira que siente por su propio padre (otro perfil de autoridad al fin y al cabo) y diciéndole que no puede intimidarle, que ningún ser humano volverá a darle miedo. Otro ejemplo muy parecido lo tenemos en *Creadores de Imágenes*<sup>252</sup>, que trata sobre el encuentro entre el director de Cine Mudo Victor Sjöström y la escritora Selma Lagerlöf, de quien el director está adaptando a Cine una de sus novelas. En la sala de proyección también se hallará Töra, joven e impulsiva actriz con la que la escritora sostendrá una intensa charla introspectiva donde saldrá a relucir la relación de la escritora con su padre, que era músico, y al cual sólo se alude, pero se le alude con prolijidad. Este hombre era alcohólico, desconfiado, agresivo y egoísta. Sensible a todo y atormentado, creía que nadie le comprendía ni a él ni a su sensibilidad de artista. Su válvula de escape era el alcohol<sup>253</sup>. Infantil, con bruscos cambios de humor y amenazas suicidas, siempre asustado, pero creyéndose superior a los demás, pues al fin y al cabo “él era artista”.

Pero no vamos a quedarnos solamente aquí. Vamos a citar otro ejemplo que incide en la psicología de los personajes pero desde otros presupuestos, directamente musicales. Con esto queremos decir que es la música escuchada en el largometraje la que, vía dramática, puede ser correlato y reflejo del trastorno de los personajes. En el capítulo “Disonancia y Siglo XX” ya abordaremos la personalidad de Elisabet Vogler de *Persona* y la música de la película, pero aquí queremos hablar de Johan Borg, el trágico personaje co-protagonista de *La Hora del Lobo*. Éste se debate entre dos esferas: la de su vida en el campo con su compañera sentimental, retirados y centrado en su arte pictórico (la realidad); y la de sus demonios interiores materializados en una siniestra aristocracia que “habita” también el lugar, y que acecha al hombre, hasta acabar destruyéndole (la irrealidad). Síntomas de bipolaridad, de alteridad y materialización onírica, parece acuciarle. La película incluye varios fragmentos de música original compuesta por Lars Johan Werle siguiendo la línea de la atonalidad e incisiva

---

<sup>252</sup> Producción no trabajada en la Tesis por los motivos presentados en la Introducción, pero de la que deseamos al menos tomar esto.

<sup>253</sup> Además, dicho sea de paso, Suecia es un país donde el alcoholismo ha sido una lacra social desde hace tiempo. Ya en el siglo XIX hubo varios movimientos populares para luchar contra el alcoholismo, uno de los problemas sociales que más preocupaban y siguen preocupando en dicho país.

disonancia de algunos de los principales maestros el siglo XX a partir del camino trazado por Arnold Schönberg (e incluso llegando al trabajo electro-acústico). Y es aquí donde dicha música puede suponer un *analogon* a los problemas mentales del artista, si como comenta Pousseur “la pérdida de coherencia tonal aparece como una liberación del principio de identidad; el aumento de cromatismo [...] como una victoria del principio de *alteridad*”<sup>254</sup>. Y más aún -añadirá a continuación- si tomamos a consideración que este giro estético musical se desarrolla en un ambiente histórico contemporáneo a la persona de Freud, cuyas teorías psicoanalíticas profundizan en el concepto de “realidades reprimidas”<sup>255</sup>. Pensemos por ejemplo en la secuencia donde Johan está pescando y aparece por ahí uno de sus “demonios”, un niño con ropa muy ajustada y gestos un tanto provocativos, que parecen *recordarle* una de sus pulsiones sexuales reprimidas, que tanto le atormentan. Toda la secuencia viene acompañada de fondo por esta música. Desde este punto de vista –argumenta De Arcos– “la multifragmentación a la que llega la música atonal y su asimilación por parte de Schönberg, podría tener una curiosa y profética analogía literaria con [el relato] publicado en 1886 por Stevenson, *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*”. Curiosamente, el protagonista de nuestra película recuerda en alguna ocasión, aunque desde presupuestos muy distintos, por supuesto, al del célebre relato.

De manera más obvia y desde luego menos profunda que el ejemplo anterior, existen otros momentos en Bergman donde de nuevo la música potencia el desequilibrio de algún personaje. Su segunda película fue *Llueve sobre nuestro Amor*, y adolece de la personalidad y seriedad caracterizadora de otra obras, incluso algunas poco posteriores dentro de la misma época, a finales de los años cuarenta. Aquí, la pareja de enamorados buscando rehacer su vida topan con un casero poco de fiar, e incluso trastornado por su propia soledad. Así se infiere en la escena en que tras hacer una visita de negocios a sus inquilinos se detiene ante la puerta, porque ve una caja de música que acaba cogiendo, por llamar poderosamente su atención. Se introduce una sinuosa, cromática y un tanto inquietante melodía en fagot solo, con unos trinos progresivamente ascendentes justo antes de añadirse la propia música de la caja (imitada a base de celesta), que se mezcla con la otra, manteniéndose en dos planos sonoros distintos: en

---

<sup>254</sup> POUSSEUR, H. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>255</sup> Acerca de la vinculación Freud-Schönberg, Christopher Small señala: “en las obras del período intermedio de Schönberg [...] encontramos la misma cualidad de libre asociación, las mismas asociaciones paradójicas, la misma concentración y condensación cuya vivencia se nos da en los sueños. Sin la necesidad de establecer una tonalidad y sus relaciones lógicas, se hacía posible exponer muy rápidamente el material de una pieza [*sic*], a veces en forma simultánea, muy semejante a como en un sueño las ideas se amontonan y superponen unas con otras”. *Apud* ARCOS de, M. *Op. cit.*, p. 115.

primer lugar por tratarse de sonoridades antitéticas, en segundo lugar por no encajar armónicamente de ninguna manera, y en tercer lugar por ser una incidental y otra diegética. Mientras suenan estas dos músicas el hombre comenta que la caja era de uno de sus nietos, hace tiempo, pero que los hijos dejan pronto el nido y se van, y los nietos crecen sin que te des cuenta y son como extraños que desaparecen. Mientras pronuncia estas palabras tiene la mirada perdida, absorto en los recuerdos del pasado, como si él mismo estuviese allí, y no en el presente y en compañía de otras personas que se sorprenden ante su reacción, a lo que habría que añadir los extraños gestos de su cara. Debido a esto, la música diegética de la caja nos recuerda el efectismo de la música metadiegética definida unas páginas atrás. Se desprende de este momento de la escena que se encuentra muy solo, y que esa su soledad ha derivado hacia el desequilibrio mental, como veremos también más adelante. La música es un elemento decisivo, pues en su rol de reflejar la psique del personaje está a la vez indicando que desvaría, que algo extraño sucede con él. Pensemos que al fagot por un lado y a la extraña mezcla que supone su fusión con la caja de música, se añade que la música de estos artilugios conllevan en ocasiones connotaciones asociadas al misterio, el terror macabro infantil, y distintos ámbitos del trastorno de la mente humana, que el Cine ha sabido explotar reiteradamente en sus ambientaciones musicales. Cuando más adelante es este casero quien recibe en su casa la visita de su inquilino David, al entrar en su casa ve en primera persona cómo vive aquel hombre: rodeado de muchísimos gatos, en un ambiente poco salubre, con las fotos de sus nietos bien a la vista, completamente solo... Y la música una vez más favorecerá la misma impresión de la que hablamos.

Por último, vamos a tratar un ejemplo donde la música de Bach acompaña una escena favoreciendo un análisis en mayor profundidad de lo que se nos muestra, y de nuevo con lo psicoanalítico muy presente. Hemos hablado hace un momento de *Sonata de Otoño* pero en relación a unas cuestiones que a su vez se mostraban en otros *films*. Por eso preferimos retomar dicha obra de nuevo pero en este otro lugar, para hablar de un asunto diferente, aunque sin dejar de estar relacionado con su conjunto temático profundo. En esta película se escucha, de manera diegética, una zarabanda para chelo de Bach. No hay más música, a excepción del preludio de Chopin ya tratado con extensión al comienzo y unos breves instantes en que Charlotte ensaya al piano y su hija la escucha tras la puerta o se mira con desprecio en un espejo. Se trata de un recuerdo del pasado en el que Leonardo, la pareja sentimental de su madre Charlotte, toca al chelo esa pieza y todos le observan atentamente,

siendo el centro de atención de los muy atentos oyentes entre los que se encuentran Charlotte y sus hijas Eva y Helena. Esta última sólo tenía síntomas iniciales de su enfermedad, en ese momento. Desde el presente Eva relatará a su madre cómo en aquellos días del pasado la fijación de su otra hija por Leonardo acabó en que se enamorase de él, e incluso que llegasen a algo más a espaldas de su madre, que nada supo en su día, y que se está enterando ahora, aunque estuviese presente en aquella misma casa antes de partir para Ginebra al día siguiente. Después pasamos a la escena con música, y después al desenlace de aquel significativo suceso. La cuestión radica en los motivos de este enamoramiento, y hacia ahí queremos apuntar. Podríamos pensar que siendo Leonardo un hombre muy interesante, con su chelo, su chaqueta de lana “de intelectual sensible” y demás, se enamora de él como una postadolescente, que es lo que por la edad de esa época casi podría ser. Sin embargo creemos que se pueden enfocar las cosas en otra dirección, más allá de esta primera obviedad. Desde el Psicoanálisis, se habla de la cleptomanía más que como el simple hurto material de un objeto por el valor del objeto como tal, por el valor que tiene para *el otro*, para el sujeto, para la persona a quien se roba. Se trata de un móvil de sustitución simbólica, frecuentemente asociado a las carencias afectivas filio-parentales. En la película, más allá de las simples apariencias en las que una hija tiene un romance con la pareja de su madre sin que ésta se entere, lo cual no está suficientemente justificado desde el plano dramático de ninguna de las maneras, y menos si se desea un análisis en profundidad dentro del *film*, consideramos que en realidad este desliz a espaldas de la madre se corresponde con el deseo de la hija de poseer el “objeto” querido y deseado por la madre, como forma indirecta de poseer el afecto de una madre que jamás lo ha dado a sus hijas, como forma de que la madre quiera lo que la otra tiene y posee, y así la quiera a ella. Si en otros recuerdos del pasado ya vimos varias veces cómo la Eva niña miraba a su fría e inalcanzable madre deseando su afecto, ahora la música para chelo de Bach (con todo lo que ya se dijo en el capítulo correspondiente sobre su presencia en el cine de Bergman) y su característica sonoridad, desde la diégesis de las manos del propio Leonardo, a la que seguirá el desenlace de aquel episodio del pasado en las palabras de Eva, esta música, decimos, con su presencia y acompañamiento musical favorece el permitirnos una reflexión de mayor calado sobre ese grave gesto aproximativo de una hija hacia la pareja sentimental de su propia madre, mirando y deseando ese afecto materno a través de la figura y posesión de Leonardo, que es el propio deseo de la madre, que *es* la propia madre<sup>256</sup>. Tengamos en cuenta a su vez que la enfermedad física degenerativa de

<sup>256</sup> Sobre las teorías psicoanalíticas del *deseo* destaca especialmente la figura de Jacques Lacan, que junto a otros importantes nombres como Sigmund Freud o Carl Gustav Jung deben ser tenidos muy en cuenta en el cine de

Helena proviene de sus carencias afectivas y de la falta de contacto físico desde su más temprana niñez, derivado del abandono materno, y que ahora no es la salida de su madre antes de lo previsto para Ginebra lo que agrava su estado (de hecho se comenta que estaba mejor que nunca), sino la partida precipitada de él, de Leonardo, y con ello todo lo que venía representando para la joven.

---

Bergman a la hora de desentrañar la compleja red de relaciones emocionales que forman parte de su universo creativo.



## ESTÉTICA

Bajo este encabezamiento se pretende agrupar parte del contenido estético que hemos extraído en el análisis de las películas del director que trabajamos. La capacidad o no de la música de expresar contenidos concretos; las conexiones indirectas con algunos grandes nombres del pensamiento estético musical; qué se puede entender por música “profunda”; o lo *sublime*, en una de sus acepciones, son algunos de los aspectos que presentamos a continuación.

También se traen a reflexión algunos puntos sobre Sociología del Arte. A este respecto conviene tener presente los puntos de encuentro entre la disciplina estética y la sociológica. Existen puntos de vista y aproximaciones teóricas y metodológicas muy diversas sobre lo que abarca la Sociología del Arte, y no nos referimos solamente a los derivados de las disoluciones parciales entre las barreras que franquean muchos puntos de la Historia Social del Arte, la Estética Sociológica y la Sociología del Arte. Nos referimos más bien a cómo en muchos casos se observan fenómenos socio-artísticos determinados con una mirada *quasi* filosófica, estética, y desde luego desde una perspectiva más amplia y genérica que la de la Sociología del Arte *sensu strictu*, esa que estudia las condiciones sociológicas de existencia de las obras, y que sigue su existencia y efectos sociales, interesándose, en resumen, por las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de las obras de arte.

De *Sonata de Otoño*, ya tratamos con mucha anterioridad la conocida escena en la que Charlotte ejecutaba el *Preludio núm. 2 en La Menor* de Chopin, y comentaba cómo ha de sentirse la interpretación idónea del mismo. Desde la Estética se ha abordado ampliamente el problema de las capacidades o incapacidades semánticas de la música instrumental. Pese a la aparente seguridad de la pianista a la hora de describir los estados emocionales a los que lleva esa obra mediante el uso de la palabra, no dejará de anotar que aunque ha trabajado en esas pequeñas piezas muchos años de su vida, todavía tienen secretos, cosas que no entiende. Como ya dijimos en el apartado correspondiente a este preludio, suele decirse que la música de Chopin se corresponde con *el ideal estético propio del primer Romanticismo*, y aunque vamos a evitar ahondar en si la música instrumental tiene o no tiene poder semántico puro, sí vamos a dejar constancia de algunos breves apuntes sobre el pensamiento estético correspondiente a ese ideal del primer Romanticismo, repitiendo algunas líneas que ya escribimos en aquel apartado y que deseamos reincorporar aquí en los mismos términos, previa indicación. En aquellos años del período romántico, la indeterminación expresiva de la

música instrumental, su asemantividad, dejó de verse como algo negativo para pasar a todo lo contrario, pues gracias a ello la música llega donde no llegan las palabras, a lo más profundo del sentimiento humano<sup>257</sup>. Charlotte comenta al finalizar que todavía no ha descubierto los intrincados secretos de esos preludios, y ello conecta con este pensamiento estético. Y aunque antes de comenzar la obra se expuso verbalmente sobre el significado del preludio, hemos de ser prudentes, pues con ello no estaba pretendiendo describir literalmente con palabras los vericuetos por los que discurre el preludio<sup>258</sup>, sino intentar transmitir los sentimientos de la obra. Así, es plausible recordar a Arthur Schopenhauer. Para este filósofo alemán, el arte tiene la misión de llegar a conocer la *idea* (infinito nouménico fundamento del mundo). La música estará por encima de las demás artes en este sentido, ya que es la *esencia*, el lenguaje absoluto. Pero si la música es algo tan elevado y lejano, cómo hablar de ella, tan alejada de los conceptos como está: mediante *metáforas*, por cuanto que existe un paralelismo entre la música y las ideas. El problema fundamental de la estética musical de Schopenhauer es la relación que se establece entre la música y los sentimientos, o lo que puede significar la aseveración “la música es expresiva”. Utilizará analogías, que nada tendrán que ver con todo el conjunto de detallismos e historias de la música descriptiva<sup>259</sup>. He aquí por tanto donde las palabras de Charlotte, aplicadas al preludio de Chopin, tienen un refuerzo estético válido.

En esta misma película, en una de las primeras conversaciones a solas madre e hija, en la habitación del hijo muerto del matrimonio, Eva toca temas colindantes con la metafísica, sobre el *más allá*, la posibilidad de comprensión gnoseológica de los elementos críticos al Ser Humano, de la no separación entre el mundo de los vivos y de los muertos, la coexistencia entre lo sensible y lo suprasensible, del ámbito de lo inefable...<sup>260</sup>. Incluso llega a decirle a su madre que ella habrá sentido algo así cuando interpreta el movimiento lento de la sonata

---

<sup>257</sup> Destacan aquí nombres como Wilhelm Heinrich Wackenroder, para quien la música es el *lenguaje primigenio de los sentimientos*; o E.T.A. Hoffmann, para quien la música es la más romántica de todas las artes, puesto que *tiene por objeto lo infinito*.

<sup>258</sup> Ello conectaría con el pensamiento de Schumann, para quien la música es un lenguaje verdadero y auténtico, no exclusivamente en sentido metafórico, siendo capaz de expresar toda la gama de matices posibles, correspondiéndose con cada expresión musical una expresión literaria adecuada. (No obstante, el compositor alemán se contradice en otros momentos de sus escritos, siendo ésta una de las características más subrayadas por los historiadores musicales sobre su pensamiento y falta de unitarismo al saltar con frecuencia del análisis formal al comentario contenidista. Cfr. PLANTINGA, L. *Op. cit.*, p. 245).

<sup>259</sup> Para profundizar más en las principales teorías estéticas de éste y otros nombres del siglo XIX recomendamos de nuevo acudir a FUBINI, E. *Op. cit.*, pp. 253-315.

<sup>260</sup> Es la tercera vez que se habla de la dificultad de expresar con palabras un sentimiento. Ya lo vimos en las palabras de Charlotte tras tocar Chopin, y en el comienzo mismo de la película el marido de Eva dice que le gustaría decirle a su mujer que es amada, pero no sabe cómo expresarle este sentimiento, no puede decirlo de manera que le crea, le faltan las palabras adecuadas.



*Hammerklavier* de Beethoven al piano<sup>261</sup>. Todo esto nos recuerda a una parcela de ese poliédrico tópico estético que es lo *sublime*<sup>262</sup>, y por supuesto a parte del primer pensamiento estético romántico, y es curioso, pero justo un poco antes la madre decía lo difícil que era desentrañar el significado de los *Preludios* de Chopin, reconociendo una muralla semántico-sentimental inexpugnable, pero realizando un ejercicio expresivo verbal muy elevado, y ahora sin embargo parece no tener ni idea ni interés por las palabras de su hija (más adelante hablará preocupada con el marido de Eva porque le tiene consternada la forma de hablar de su hija). No obstante la hija sí *ve* más allá de la mera materialidad circundante, y en sus modestas interpretaciones musicales parece acercarse a donde no llega la madre, por mucha técnica y estilo que tenga<sup>263</sup>. Esto podría entenderse también como una contradicción del guión si tenemos en cuenta la radical profundidad de las palabras de Charlotte cuando habla de la música y de la música en su vida; tal vez la opción más lógica sería entender que la diferencia entre las dos aquí gravita en que Eva diluye la profundidad artística en la interacción emocional con los demás, y que la incapacidad de Charlotte para ello le lleva a una profundidad sobre la música que evite toda extrapolación de sus sentimientos hacia los demás, sintiéndolo como algo personal-hermético pero de altas cotas de profundidad y sentimiento<sup>264</sup>. Sea como fuere, estamos viendo, y no será el único caso de este bloque, cómo la música en Bergman constituye un modo de comunicación más allá del alcance del lenguaje verbal, más allá del alcance de las palabras<sup>265</sup>.

---

<sup>261</sup> Se debe de tratar, por lógica, del *Adagio Sostenuto. Appassionato e con molto Sentimento* de dicha sonata. Éste y otros movimientos afines beethovenianos, especialmente en esta su última etapa, son especialmente propicios para la contemplación introspectiva, tanto del oyente como del propio intérprete, y así han sido tradicionalmente observados por la Crítica e Historia musicales.

<sup>262</sup> Ello alude a aquello que es grandioso o excelso. Lo *sublime* puede proceder de cierta fuerza del discurso, que es capaz de elevar el alma debido a la grandeza del pensamiento expuesto, o de la nobleza de las acciones. También suele asociarse a la grandeza de la naturaleza y a ciertas manifestaciones de la belleza artística. David Hume fue quien primero destacó la asociación de esta belleza al placer, el terror y la ansiedad. A partir de aquí, Edmund Burke, Emmanuel Kant y otros pensadores posteriores hicieron sus aportaciones.

<sup>263</sup> Cfr. WALKER, E. “Ingmar Bergman’s *Autumn Sonata*”, p. 3, 2008; en <<http://www.kinema.Uwaterloo.ca/article.php?id=194&feature>> [consultado en Noviembre 2010]). Una vez más vemos dos posiciones antitéticas que no son nada nuevo en Bergman. En *El Séptimo Sello*, frente a las dudas existenciales del noble Antonius Blok y las duras formas de la Iglesia, encontramos a la familia de juglares y su sana llaneza; en *Fresas Salvajes*, frente a Isak Borg y su hijo, con todos sus tormentos y sentimientos encontrados, o la pareja que recogen en la carretera y sus agrias discusiones, vemos al matrimonio de la gasolinera o al ama de llaves con su simpleza y capacidad de ser felices. En esta película, Eva es una mujer cariñosa, capaz de darse *al otro* (como es el caso de su hermana tetrapléjica o el hijo que perdió), buena y amable en el día a día de la rutina de su vida, en su forma de interpretar música... Sin embargo su madre, la vertiente intelectual de la música está en las antípodas de esto, y con ello Bergman vuelve a la crítica parcial o aparente de estos perfiles sociales.

<sup>264</sup> Cfr. LIVINGSTON, P. *Op. cit.*, 247.

<sup>265</sup> Sobre éste y otros ejemplos al respecto, véase RENAUD, Ch. “An Unrequited Love to Music”, pp. 7-8, s. a.; en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009].

Una de las conclusiones a las que podemos llegar tras el análisis musical de *Sonata de Otoño* es que, tratándose de una película especialmente profunda en la trayectoria del director, la música también tendrá la necesidad de ser profunda, como de hecho parece que sucede. Sin embargo, qué significa describir una obra musical como “profunda”. No existe una fórmula analítica que nos dé una respuesta certera y unívoca. Muchas veces se considera una obra como profunda por el mero hecho de la etiqueta adscrita como tal por admiradores o críticos y que con el paso de los años ha acabado caracterizando determinada composición. En el caso de la música en el cine la cosa se complica aún más, pues a esto hay que añadir si los breves y frecuentemente reiterativos elementos musicales que forman la música en el cine pueden calificarse como profundos, pero pueden darse ejemplos excepcionales del empleo de la música en el cine como la secuencia del prelude para piano de esta película. Es muy útil en el caso de esta película seguir el pensamiento del filósofo Peter Kivy quien, en su obra *Music Alone* sugiere que “una obra musical puede ser profunda si es capaz de satisfacer tres condiciones básicas. En primer lugar, la obra musical ha de tener un sujeto, ha de versar sobre algo. En segundo lugar, el sujeto de la obra musical debe ser de por sí profundo. Y en tercer lugar, la música ha de tratar éste de un modo ‘adecuado’ para abordar el tema (de la profundidad)”<sup>266</sup>. Por lo tanto, si nos fijamos en la escena con el prelude de Chopin (“centro neurálgico” musical de la película), ésta convierte a esa música en profunda ya que satisface en cierto sentido las tres condiciones anteriores: la pieza en ese contexto versa (y no nos referimos a un significado directo, como hemos dicho más arriba) sobre las palabras que emite la propia Charlotte sobre la pieza cuando toca algunos de sus fragmentos, antes de atacarla al completo; esos comentarios son de por sí profundos (en el plano de lo poético, en el de lo estético...); y la música trata el sujeto de un modo “adecuado”.

Muchos momentos musicales en *Fresas Salvajes* transmiten una sensación de añoranza, de melancolía. El tema principal sin ir más lejos refleja muy bien esta sensación, tanto en su versión orquestal como en algunas de sus variaciones, por ejemplo aquella en la que el fraseo corre a cargo de un violín solo sobre un arpa, o aquella otra en la que un chelo solo retoma lacónicamente las notas principales del tema. Sin embargo, emplear conceptos como “melancolía” o “añoranza” para definir esta música puede provocar un planteamiento general de ciertos presupuestos sobre la música de cine. Extendernos sobre la eterna pregunta estética (aún sin respuesta hoy día, tal vez porque no la tenga) sobre las capacidades

---

<sup>266</sup> Palabras tomadas de LACK, R. *Op. cit.*, p. 232.

semánticas y emocionales de la música, como dijimos hace un momento, podría parecer excesivo, sin embargo sí nos parecen pertinentes las palabras de la Lack cuando dice, a propósito del impacto emocional de la música, que

una respuesta podría ser que la música “da forma” a la emoción del oyente. Pero si la música da forma a una emoción como, por ejemplo, la tristeza, ¿cuál es entonces el objeto de esa tristeza? En virtualmente cualquier otro contexto, la tristeza es una emoción poderosa dirigida a algo, el objeto de la emoción, pero la música parece desencadenar tales emociones sin aportar un objeto para ellas. Nos da los sentimientos, dejándonos a nosotros la tarea de buscar objetos apropiados.

La mayoría de los modos en que debatimos la música con el lenguaje ordinario tienden a adscribir nuestras reacciones a la música en sí misma, como si ésta o aquella pieza fueran melancólicas. Tal vez, honradamente, no podamos sentir otra cosa que melancolía cuando la oímos, pero, ¿significa esto que la pieza expresa en sí misma las propiedades de la melancolía? Esta atribución puede ser problemática<sup>267</sup>.

Sea como fuere, lo cierto es que en muchas ocasiones no es sólo la música la que presta determinadas propiedades y cualidades a la imagen y el guión, sino que son estos dos los que pueden definir (o acotar en un margen más estrecho y estable, más bien) las *sempiternas* dudosas propiedades semántico-emocionales de la música instrumental en sí misma. Es decir, la música cinematográfica se diferencia de la música sola en la obviedad de ir acompañada de unas imágenes y palabras. De una historia, en definitiva. Su cualidad abstracta se concretiza, y aunque esto lo hemos definido como obvio, esa mera obviedad hace que muchas veces no se piense en profundidad en ello, que se dé por sentado. Pero insistimos: lo que la música ha de significar, las emociones que ha de transmitir, etc., encuentra un aliado frente a las dificultades semánticas que la música por sí sola encuentra, y éste no es otro que la propia imagen, que el propio momento filmico. Si en el caso que hemos puesto como ejemplo (se podían haber elegido muchos otros de las películas que estamos analizando), la música, a pesar de su expresividad, deja dudas sobre su objeto (“tristeza”, “añoranza”, “melancolía”) las imágenes del anciano Isak Borg recordando “el lugar de las fresas salvajes” (símbolo de su infancia y adolescencia, por siempre perdidas salvo en la memoria); o ese otro momento en que el mismo personaje ve en uno de sus sueños a su amor de juventud entregándose a su hermano Sigfrid; vienen a “aliarse” orgánicamente con la música para alcanzar el requerido y buscado poder de connotación.

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, pp. 362-63.

A este respecto, vamos a recapitular brevemente algunas posiciones teóricas de sumo interés<sup>268</sup>. Parece que hay cierta unanimidad intelectual en que la música posee un significado y que es comunicable al oyente. La primera y principal diferencia de opinión se da entre los que insisten en que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, en la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical, y los que sostienen que, además de estos significados abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter. Meyer denomina al primer grupo los “absolutistas” y al segundo los “referencialistas”<sup>269</sup>. Pero profundicemos aún más, para acabar de comprender cómo una parte de estas disyuntivas estéticas son superadas -evítese aquí toda interpretación despectiva del término- al aplicarse la música a la imagen de cine en general, y a la imagen de cine de la obra de Bergman en particular por ser el nombre que estamos trabajando. En el caso de los absolutistas, su forma de entender el significado musical como algo que descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma carece de sentido en el momento que un artista cinematográfico está incluyendo una música para determinada escena de esa su obra de arte, lo que en principio anula buena parte de todas las restricciones que se planteen al significado emocional de esa música, y en el caso de los referencialistas porque lógicamente la música de una película referirá al mundo extramusical de esos conceptos, acciones y estados emocionales de los que hablan, y que son dados por la inmediatez emocional de lo que las imágenes y guión de cine nos ofrecen allí donde se incluya esa música.

Se puede dividir a los expresionistas en dos grupos: los expresionistas absolutos y los expresionistas referenciales. El primer grupo cree que los significados emocionales expresivos surgen en respuesta a la música y que existen sin referencia al mundo extramusical de los conceptos, las acciones y los estados emocionales humanos, mientras que el segundo afirma que la expresión emocional depende de la comprensión del contenido referencial de la música. Según Meyer,

---

<sup>268</sup> Seguiremos para ello la obra de Leonard Meyer, *Emoción y Significado en la Música*, ya citada previamente.

<sup>269</sup> Esta distinción no es la misma que la existente entre las posiciones estéticas que son comúnmente llamadas “formalista” y “expresionista”, ya que ambas podrían ser absolutistas; pero mientras que el formalista sostiene que el significado de la música descansa en la percepción y la comprensión de las relaciones musicales desplegadas en la obra de arte, y que es principalmente intelectual, el expresionista argumentará que estas mismas relaciones son capaces, en cierto sentido, de estimular sensaciones y emociones en el oyente. Esta matización es muy importante, porque la posición expresionista ha sido confundida a menudo con la referencialista, y porque no es lo mismo semántica que expresividad pues la música puede ser perfectamente asemántica y al mismo tiempo expresiva.

el principal problema de aquellos que han adoptado la posición expresionista absoluta es que han sido incapaces de dar cuenta de los procesos por medio de los cuales los modelos sonoros percibidos pasan a ser experimentados como sensaciones y emociones. [...] Los formalistas, por otro lado, o bien no han encontrado problemas, o simplemente se han salido por la tangente, buscando desviar la atención de sus dificultades por medio del ataque al referencialismo siempre que fuera posible. [...] Al no poder explicar en qué sentido se puede decir que dichos modelos musicales tienen significado, no han podido mostrar tampoco la relación del significado musical con el significado en general<sup>270</sup>.

Hace un momento poníamos algunos ejemplos de *Fresas Salvajes*, pero pensemos por ejemplo en las escenas de amor de *Música en la Oscuridad* o *Ciudad Portuaria* acompañadas por una partitura original a manos de Erland von Koch anegada de dulce melodismo, o en el estilo disonante de la música de *Persona*, para comprobar cómo lo cinematográfico puro (sin el aditivo musical) transfiere a la música introducida, *doblegándola* en cierto modo, todos sus principales caracteres emocionales, y siempre y cuando no se deje conducir por un severo contrapunto dramático musical. Y lo mismo se podría concluir con el caso de la música preexistente que sea incluida en un *film*. En el caso de Bergman, hablar de música preexistente es hablar de Música Clásica preexistente de concierto, como escribimos hace un momento, preferentemente de Bach y Chopin, aunque Mozart, Beethoven y Schumann entre otros también hacen sus correspondientes apariciones a lo largo de su filmografía. Como se verá en el apartado correspondiente al empleo de la Música Clásica preexistente, dicho uso tiene sus “pros” y sus “contras”, y en ambos casos derivan de los factores de connotación que esa música conlleva. El patetismo de algunas piezas de Bach o la etérea poesía a la noche de un nocturno de Chopin, por poner dos ejemplos, pueden trasladar a la imagen, a la película, esos rasgos emocionales; sin embargo, dichos rasgos han sido atribuidos a esa música desde la Historia de la Música, la Crítica musical, algunos sectores de la Estética, el Periodismo musical, la visión subjetiva del propio compositor, etc., pero en principio, y manteniendo los distintos posicionamientos estéticos a los que hemos aludido sobre estas líneas, cabría preguntarse si la música por sí sola transmite en el oyente esas emociones. Una vez más, sería la escena en cuestión la que en muchos casos se encargase de la mencionada transmisión emocional hacia la música. No por ello dejaremos de tener en cuenta toda la carga simbólica y dramática que la inclusión de esa música en algunas escenas del director añade, siendo además uno de los puntos capitales de la presente Tesis, debido precisamente al encasillamiento que esa Crítica musical, Historia de la Música..., han llevado a cabo sobre la

---

<sup>270</sup> MEYER, L. *Op. cit.*, pp. 25-26.

obra de los principales compositores y períodos estilísticos, pero para este capítulo referido a la Estética, y dentro del contexto de los últimos párrafos, si despreciamos ese encasillamiento y nos olvidamos de todo conocimiento previo sobre determinada obra clásica -ardua labor para todo oyente acostumbrado a este estilo, que duda cabe-, comprobaremos una vez más que los problemas semántico-emocionales de la música, no parecen afectar de igual manera a la música cuando no se escucha de manera aislada, cuando ésta es música *de cine*.

Por último, vamos a dirigir nuestra atención a *Hacia la Felicidad*, uno de los *films* que más se ofrecen a una relación estética de toda la filmografía del realizador sueco, al menos musicalmente. Hay dos momentos que facilitan una detallada reflexión al respecto, por las palabras del director de orquesta. En el primero de ellos nos encontramos a Stig y Marta con sus hijos pasando en el campo un agradable día de Verano y junto a ellos el director de su orquesta, ya amigo de ellos a estas alturas de película, dormitando bajo un árbol. En una de sus reflexiones, mientras los observa conmovido por la vida de la pareja y los niños, comenta para sí (monólogo interior): “describir un solo día de sus vidas llenaría muchos estantes con grandes volúmenes. Menos mal, que no es ésa mi labor. Sólo tengo que reproducir lo que los grandes compositores crearon, con autenticidad. Es mi placer. Nadie me lo podrá arrebatar”. He aquí unas palabras que nos conducen al tema de la música como forma de describir emociones, la relación entre los seres humanos, la dificultad una vez más de las posibilidades de semanticidad musical concreta..., y sobre las que más tarde volveremos, con las matizaciones oportunas.

En segundo lugar, tras la vuelta del *flashback*, Stig coge su violín y corre hacia el auditorio para no perderse el ensayo interrumpido con anterioridad por la llamada donde le comunicaron las malas noticias. El anciano director le da el pésame por la muerte de su mujer e hija y le ofrece la lógica opción de irse a casa y olvidarse del ensayo del día, pero Stig, orgulloso y altivo rehúsa descortésmente. En consecuencia, el director decide comenzar el ensayo, el cual va a girar en torno a la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven<sup>271</sup>.

<sup>271</sup> El propio Bergman nos habla de los motivos de esta elección así como de la inspiración que ello supuso para llevar a cabo este proyecto cinematográfico: “en Helsingborg había una orquesta sinfónica en miniatura que, intrépidamente se atrevía a tocar las grandes sinfonías de la historia. En cuanto tenía tiempo y posibilidad me iba a presenciar los ensayos de la orquesta. Como final de temporada iban a interpretar la *Novena* de Beethoven. El director, Sten Frykberg, me prestó la partitura y pude seguir de cerca el temerario trabajo de la pequeña orquesta y del apasionado coro de aficionados que cantaba por amor al Arte. Un esfuerzo enorme y conmovedor. Una magnífica idea para una película. Fue, pues, una evolución natural el convertir, en mi película autobiográfica, a la gente de teatro [(los del trabajo del propio Bergman)] en músicos y darle el título de *Hacia la Felicidad*, inspirado en la sinfonía de Beethoven”. BERGMAN, I. *Op. cit.*, (III), p. 237. En otro lugar escribirá: “la película iba a tratar de una pareja de músicos de la orquesta sinfónica de Helsingborg. El disfraz era puramente formal, trataba de Ellen [(pareja sentimental del director por aquel entonces)] y de mí, de las condiciones del Arte, de la

Comienza con estas palabras, que pronuncia con una conciencia plenamente afectada, con la poética gravedad de quien es consciente de la grandeza de su mensaje, pero de la imposibilidad de encontrar las palabras:

*Los chelos y los bajos deberían sonar como truenos. Es una cuestión de alegría. No es una alegría que se expresa con risas. O una alegría que nos haga ser felices. Me refiero a una alegría que es tan grande, tan particular que va más allá del dolor y la desesperación. Es una alegría más allá de toda comprensión. Es... bueno... [(se atora)]. No sé explicarlo mejor.*

Como vemos, su intento explicativo no le lleva a ninguna parte, llega a la conclusión de que no puede conseguirlo con palabras. Con estas frases conectamos directamente con el pensamiento estético centroeuropeo de la primera mitad del siglo XIX. Si ya para *Sonata de Otoño* traíamos a colación nombres como Wackenroder, Schopenhauer o Schumann, vamos a añadir ahora algunos más, imprescindibles para este momento, y comprobaremos así su relación con las palabras del director. Para G. W. Friedrich Hegel, la música era una forma privilegiada de expresión de sentimientos; su propia interioridad, su esencia, es el espíritu, el corazón humano; la música es la revelación del *absoluto* bajo la forma del sentimiento, y expresa tanto sentimientos como el sentimiento *en sí*. E. T. A. Hoffmann mitificará a Beethoven. Para él, la música es la *nostalgia infinita*, una categoría metatemporal; es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito, motivo por el cual Beethoven es el Romanticismo mismo en su pleno despliegue, por cuanto que aquél es músico instrumental puro -pasemos por alto de momento el *Finale* de la sinfonía sobre el poema de F. Schiller, de lo cual hablaremos más adelante-, gracias al cual quedó atrás todo residuo de mundo y mundanidad. Nostalgia infinita de algo inalcanzable. La música de Beethoven mueve los resortes del terror, del estremecimiento, del dolor, y precisamente por todo esto suscita aquella palpitación de infinita nostalgia que es la esencia misma del Romanticismo. Todo ello se nos asemeja a esa alegría de la que nos habla el personaje. Sin embargo, la *Novena Sinfonía en Re Menor* contiene una extraña singularidad para una sinfonía de la época: no es puramente instrumental, en el último movimiento incorpora texto para coro y voces solistas. Ello fue visto por algunos compositores de la siguiente generación (Hector Berlioz, Richard Wagner) como el fin de las posibilidades expresivas del modelo sinfónico

---

fideliad e infideliad. Además la música iba a fluir a raudales por la película. [...] El final de la película resultó tremendamente trágico: la protagonista femenina muere en la explosión de una cocina de gas (posiblemente un sueño secreto), se abusaba descaradamente del movimiento final de la *Novena Sinfonía* de Beethoven y el protagonista se daba cuenta de que había ‘una alegría que era mayor que la alegría’. Una verdad que no llegaría a entender hasta treinta años más tarde”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), pp. 170-71.

puramente instrumental. Por lo tanto, esa visión musical como nostalgia infinita no es aplicable al cuarto movimiento (aunque sí al resto de la sinfonía).

Además, en las palabras del director se vislumbra una vez más el tema de la capacidad/incapacidad de expresar con palabras el contenido de una obra musical, lo cual a su vez se relaciona con el anterior pensamiento estético. En el Romanticismo se abandona la idea (típicamente clásica) de que la música deba estar subordinada a la palabra. La música empieza a entenderse en el siglo XIX como un arte asemántico; los sonidos musicales no expresan, a diferencia de las palabras, contenidos conceptuales, sino afectivos; la música no puede decir nada de lo que puede decir el lenguaje común, y precisamente por esto ocupa un lugar tan privilegiado. Anteriormente hablábamos del mismo director descansando apaciblemente bajo la sombra de un árbol y comentando que él sólo tiene que reproducir con autenticidad lo que los grandes compositores crearon, una autenticidad que suponemos va más allá del mero leer mecánico y dirección de una partitura tal cual, profundizando en otras cuestiones, y deja bien claro que le es más fácil manejar el lenguaje musical (sea o no sea capaz de concretizar dichos sentimientos que algunos compositores volcaron en su obra, lo cual no se especifica). Curiosamente, ahora le vemos atorado, perdido en su propia vocabulario y gramática, sin encontrar esos términos definitivos con que conseguir expresar lo que esa obra le transmite interiormente<sup>272</sup>.

Por otro lado, algunos autores han visto en la figura de Stig una evocación de la Pasión de Cristo en la cruz, pues experimenta un calvario parecido, sin consuelo espiritual que pueda aliviarle<sup>273</sup>. Tras serle comunicada la muerte de su mujer y la gravedad del estado de su hija, regresa a la orquesta para interpretar la obra beethoveniana con un sentimiento de dolor, pues no olvidemos que la alegría de la que nos habla Bergman es una alegría a la que se llega a

---

<sup>272</sup> Su posición, por tanto, parece quedarse a medio camino entre el “formalismo” y la “estética del sentimiento”. A partir de mediados del siglo XIX se fueron perfilando dos grandes corrientes estéticas: estética de la forma y estética del contenido o del sentimiento. Partiendo del lema estético del Romanticismo “la música como expresión de los sentimientos” se llegará al primer caso insistiendo en el aspecto asemántico, ambiguo, de la música, con autores como Eduard Hanslick y músicos como Johannes Brahms; y al segundo poniendo el acento sobre el término “expresión”, considerando a la música como lenguaje del sentimiento. Nuestro personaje parece querer salir de las estrecheces del ámbito formalista, pero no lo consigue satisfactoriamente. Conviene de todas formas matizar dos cosas: en primer lugar, que se debe tener en cuenta aquí lo comentado en la nota pie pág. núm. 269. Y en segundo, que con demasiada frecuencia se observan con excesiva rigidez las cuestiones de la expresión en música, no teniendo en cuenta la cuestión de que si sobre una música dada no se puede expresar con palabras lo que dice, eso no quiere decir que esa música no quiera decir nada. Cuando algunos músicos dicen aquello de que ninguna música tiene más significado que el puramente musical, lo que realmente quieren decir -reconociéndolo o no- es que no se pueden encontrar palabras apropiadas para expresar el significado de la música y que, aunque se pudiera, no hay necesidad de encontrarlas. (Este tipo de reflexiones de talante plural, pretendiendo cierta aproximación de los extremos hacia un visión más general e intermedia ha sido planteada por numerosos autores. Véase por ejemplo, COPLAND, A. *Op. cit.*, pp. 17-23. A su vez, para una aproximación a las principales teorías estéticas de la Música recomendamos POLO, M. *Op. cit.*).

<sup>273</sup> Cfr. ZUBIAUR, F. *Op. cit.*, pp. 159-60.



través del dolor<sup>274</sup>. En esta obra bergmaniana, cuyo título, claro está, es tomado de la propia oda de Schiller que utilizó Beethoven, la tragedia adquiere una dimensión estética, al ser entendida precisamente como fenómeno estético. Y he aquí que encontramos una conexión con el pensamiento del primer Friedrich Nietzsche<sup>275</sup>, quien entendía el Arte como forma redentora y agente compensatorio a todas las desgracias y miserias que padece el Hombre, como factor terapéutico que salva al Hombre de una situación trágica.

La predilección de Bergman por lo trágico -nos dice Puigdomènech- se evidencia nuevamente en *Hacia la Felicidad*, con la particularidad que supone la aparición en esta ocasión de un trasfondo poderosamente romántico, reforzado una y otra vez por las partituras de Beethoven, auténtico vehículo natural de expansión de la idea central del *film*: la existencia es algo bello, pese a presentarse bajo una envoltura ciertamente trágica. [...] El mensaje romántico latente en *Hacia la Felicidad* reside en la idea de que únicamente un sentimiento profundo, que traspase los umbrales de lo racional, puede justificar la aceptación de seguir existiendo cuando se ha perdido lo más querido<sup>276</sup>.

De esta manera, siguiendo a Siclier, la película se convierte en una reflexión a propósito de la creación artística además de una experiencia estética y una meditación sobre la alegría<sup>277</sup>.

El propio Siclier añade luz sobre una posible interpretación de la secuencia<sup>278</sup>. Para éste, si la función de la música es expresar lo inefable, o sea, aquello a lo que las palabras no llegan, Bergman, ayudado de un medio tecnológico moderno (esto es, la cinematografía) expresa, con la intensidad que exige esta música, lo que las palabras son incapaces de proclamar: el estado de felicidad, ligada al instante de interpretación y a la *Noveva Sinfonía* de Beethoven. Nosotros diríamos, en otros términos: allí donde no llegan las palabras pueden llegar las imágenes, en este caso bajo el magisterio del realizador y las imágenes que nos presenta para una historia escrita una vez más por él mismo. Como suele decirse, una imagen vale más que mil palabras. Además, el propio niño que se sienta en la butaca hace las veces de catalizador de este sentimiento hacia el espectador. Es decir, no sólo es un sentimiento que ha de interiorizar el protagonista, sino también los espectadores que, representados por el

---

<sup>274</sup> No va mal encaminado Chion cuando escribe que “la música de Beethoven, muy habitual en el cine de los años treinta y cuarenta pero dejada de lado posteriormente, representa clásicamente la encarnación de la fuerza, de la grandeza y del drama humano, así como de la tragedia”. CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 257.

<sup>275</sup> No es de extrañar; Bergman mostró gran aprecio por la filosofía del alemán desde su primera adolescencia.

<sup>276</sup> PUIGDOMÈNECH, J. *Op. cit.*, p. 69. Cfr. COWIE, P. *Op. cit.* (II), pp. 81 y 82.

<sup>277</sup> SICLIER, J. *Op. cit.*, pp. 66 y 67.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 68.

observador-niño en la primera fila<sup>279</sup>, han de comprender la emoción del momento como si fuesen ellos mismos los afectados por la desgracia (al fin y al cabo el niño lo es, pues su padre habrá perdido una mujer, pero él ha perdido una madre).

Otro interesante filón estético, conectado con todo esto, lo tenemos en determinadas escenas donde la música directamente sustituye a la palabra. No se trata tanto de que la música esté llegando donde las palabras no llegan, es que Bergman sustituye lo que sí está pudiendo ser expresado (pues los personajes mueven los labios) por lo que él entiende como profundidad de la expresión musical. Más aún, no deja de estar relacionado con la capacidad de la música para superar el poder del verbo, pues aunque los personajes estén pronunciando unas palabras que no oímos, no deja de ser cierto que posiblemente el director esté planteando el problema de la falta de exactitud de las palabras, de la trampa incluso que el discurso hablado supone muchas veces, y del cual él mismo ha comentado que recela y duda<sup>280</sup>. Los personajes se expresan, queda claro. Lo hacen con una de las herramientas de las que dispone el ser humano, y más en la lógica contextual de las escenas en cuestión, como es el lenguaje hablado mediante sustantivos, verbos y demás, a lo cual se puede sumar la comunicación no verbal, la expresión facial, etc. Pero la esencia pura de lo que comentan, de lo que les sucede, se delega a la música, entendida o no como lenguaje, siendo o no siendo posible una concretización del mismo, cuestiones que aquí serían secundarias, pero sin dejar de lado el plano afectivo. La primera escena se encuentra en *Gritos y Susurros*. Tras las duras palabras que Karin dedica a su hermana Maria a la mesa, se va y la otra queda muy dolida y llorando. No obstante, al salir también del salón Maria, Karin la intercede y pide perdón por no comprender sus buenas intenciones, argumentando que en ocasiones solo dice tonterías que no son ciertas. En un momento se tocan y acarician, y las dos se sientan en el banco de al lado, continuando con sus besos, caricias recíprocas y ternura contenida que de repente estalla. Mueven sus labios pero no las oímos, por haber entrado justo antes la *Zarabanda* de la *Suite núm. 5 en Do Menor* de Bach, obra que también sonará en *Saraband* (cuando

<sup>279</sup> Es relativamente común en Bergman que la perspectiva de un niño catalice la del espectador. Lo apreciamos en el niño Johan de *El Silencio*, Alexander en *Fanny y Alexander*, o la niña del público en la ópera filmada sobre la *Flauta Mágica* de Mozart que el realizador llevó a cabo en 1975.

<sup>280</sup> Sobre ello le preguntó en una ocasión Birgitta Steene, como mostramos a continuación. Birgitta Steene: “¿te parecen importantes las palabras hoy en día?”. Ingmar Bergman: “las palabras se usan para ocultar la realidad, ¿no? No tengo mucha facilidad con las palabras. Cuando intento decir algo con palabras, siempre parece que pierdo la mitad de lo que quiero comunicar”. B. S.: “¿así que eso es por lo que usas música en su lugar para expresar entendimiento entre la gente?” I. B.: “Sí. La música es un medio de comunicación mucho más fiable”. Tomado de la entrevista “Words and Whisperings: an Interview with Ingmar Bergman” por Birgitta Steene; en STEENE, Birgitta (ed.). *Focus on The Seventh Seal*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, 1972, p. 44. (1972). [Trad. propia].

retomemos esta pieza para esta película remitiremos al **anex. I, fig. 14**, al cual también se puede acudir ahora a voluntad), que no desplaza una simple conversación de reconciliación entre dos hermanas, ya que los personajes vienen marcados desde la infancia por las distancias y carencias afectivas, por una posible pulsión sexual recíproca reprimida, por la máscara y la falsedad en la relación con los demás, por la solución en el autotormento (en Karin) o bien la opción del cinismo (en Maria), por la inconfesión duradera de sus sentimientos hasta este momento de sus vidas... Demasiado sentimiento para dejárselo sólo a las palabras. Tarkovsky habla de la escena en términos que incluyen la visión del Arte como catarsis, que también se ha tratado dentro de la Estética. Dirá,

en esa escena de su breve aproximación, Bergman, en lugar de diálogo, ofrece una suite para violín [*sic*] de Bach, lo que refuerza inmensamente la impresión y concede a ese momento una dimensión de profundidad.

Qué duda cabe que ese viaje, positivamente tan destacado, hacia regiones espiritualmente más altas, en Bergman es una ilusión, un sueño: lo que no es, no puede ser. Y precisamente esto es aquello hacia lo que tiende el espíritu humano, aquello con lo que está acorde: la armonía vivida como un ideal que se ha hecho tangible precisamente en ese momento. Pero incluso ese viaje que es mera ilusión permite al hombre una catarsis, una purificación interior y una liberación, con ayuda del Arte<sup>281</sup>.

La segunda escena la hallamos en *La Hora del Lobo*. Tras la personal profundización del protagonista masculino en la oscuridad de su propia vida a través de un castillo y sus huéspedes hacia donde se dirige, la humillación que éstos le infligen mediante una explícita muestra de lo que él es en realidad, de lo que le sucede psicosexualmente, servirá de catarsis final para que éste concluya que ha tocado fondo, que le alcanzó el límite y la disección es absoluta, no habiendo marcha atrás. Mueve sus labios pero de nuevo no oímos nada de su posible disertación sobre sus miedos, sus secretos inconfesables..., sólo una agresiva música estilo siglo XX, que comienza por una angulosa trompa de resonancia primitivista stravinskyana transportada hacia una zona muy aguda y mantenida en su persistencia, ambos factores mediante un posible trabajo electro-acústico del compositor, L. J. Werle. El sonido es realmente hiriente, y mediante estas características está sustituyendo las palabras de Johan ante tan crítica situación.

Y el tercer y último ejemplo lo observamos en la secuencia del payaso Frost al comienzo de *Noche de Circo*. En un par de ocasiones, tanto el payaso como su mujer hablan pero la música no deja oír lo que dicen. La situación del payaso vuelve a ser parecida a la

---

<sup>281</sup> TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, pp. 216-17.

anterior en el sentido de que es humillado por unos soldados que ven cómo saca a su impúdica mujer del agua en que se baña desnuda con algunos de ellos, y tanto la llamada a su mujer como las frases que siguen no son oídas; y las de la mujer son los gritos con que arremete contra otros miembros del circo por haber permitido que su esposo viese lo que ha visto acusándoles de querer matar a su marido (contenido que sólo se sabrá después, no en el preciso instante al que aludimos), lo cual le ha dejado en un estado lamentable, más todavía si encima cargó con ella desnuda a través de un pedregal. La música que acompaña al payaso sigue un cáustico estilo circense con detalles neoclásicos y hasta cierto punto expresionistas, en la composición de Karl-Birger Blomdahl, y la que acompaña a su mujer se trata de agresivos golpes persuasivos en membrana.

### ***La Vergüenza y la Música Arrebatada***

Pasemos ahora a *La Vergüenza*, y recordemos la historia de Jan y Eva, el matrimonio Rosenberg. Se trata de una pareja de músicos, de violinistas en concreto, que se han retirado a una isla después de que se disolviera la orquesta en que tocaban, debido a la guerra civil y sus estragos en el continente. No es una película más sobre la guerra. Bergman se adentra en la relación del hombre consigo mismo, y con *el otro*, temas tan caros a su cine, para ofrecernos un retrato del absurdo al que conducen determinadas acciones humanas, en este caso la guerra. Sin situación geográfica ni temporal precisa, el cineasta trata la guerra universal, la Guerra en sí; una guerra que conducirá al hombre a sacar lo peor que lleva dentro, a aniquilar todo signo de belleza, de procreación, y a evitar la expresión artística, musical en este contexto, por carecer de sentido en un mundo donde reina la irracionalidad y el sinsentido de una existencia humana abocada a la *nada*. Y en medio de todo esto el Arte, el papel del Arte, las posibilidades de expresión del artista, que Bergman eligió que en esta ocasión fuesen músicos, y de ahí nuestro especial interés en esta cuestión.

Si nos preguntamos qué papel juega la música en el *film*, habrá que atender a dos planos: el de la banda sonora y el de la historia como tal que se nos cuenta, al ser los protagonistas músicos profesionales. En el primer lugar, no existe banda sonora musical en el sentido más normalizado del término. Desde la incidentalidad no existe, y desde la diégesis pertenece a dos breves momentos: la música de Bach que escuchan por la radio en una de las

escenas y la caja de música incorporada en una porcelana de Meissen del siglo XVIII que escuchan en casa de un anticuario amigo suyo mientras observan los bellos objetos que les rodean, en otra escena<sup>282</sup>. Por lo demás, la banda sonora musical de la película parece estar constituida por “corcheas y semifusas” de ametralladoras y explosiones, lo cual se acentúa cuando llega la invasión a la isla, y con ella las bombas, los disparos, el bullicio belicoso. Durante un buen trozo de cinta, estos sonidos mantendrán una relativa continuidad, y ya venían precedidos por el acompañamiento de los propios títulos de crédito iniciales. En términos similares se ha expresado Paisley Livingston<sup>283</sup>, para quien la película ni siquiera hace uso de música moderna para evocar angustia o estados similares, como si de un paso adelante respecto a producciones inmediatamente anteriores se tratara. En cuanto al característico silencio bergmaniano de la época, también se ha de tener en cuenta en esta producción.

También se ha de remarcar cómo en algunos momentos el matrimonio habla de retomar la música, de *crear*, de construir en definitiva, en un contexto de destrucción. Piénsese en uno de los momentos en que la pareja coincide en el transbordador que une la isla al continente con el alcalde Jacobi y su esposa, y recuerdan sus jornadas musicales diletantes. Deciden quedar algún día para retomar juntos su actividad musical, pero jamás sucederá: la creación musical en esta película es abortada, es una especie de entelequia que como mucho tendrá cabida en el mundo de los sueños. De paso, su conversación les lleva a recordar a su antiguo director de orquesta, quien se vio obligado a sustituir su batuta por un arma, muy significativo en el desarrollo de los próximos acontecimientos, como veremos. Más adelante en la narración, los Rosenberg hablan en el entorno apacible de su hogar y de una agradable comida al aire libre, de su futuro juntos, de la posibilidad de tener un hijo (otro signo volitivo de creación), y de volver a recuperar su actividad musical tocando un rato todas las mañanas. Ilusiones que de nuevo serán sesgadas por la inmediata invasión de la isla: jamás tendrán hijos (como hacia el final reconocerá ella), y en ningún momento tocarán sus violines. Una vez más la música es mantenida fuera de su vida cotidiana. Cuando más tarde Jan le muestre a Eva un violín construido por Pampini, insigne *luthier* de principios del siglo XIX, le ofrecerá la posibilidad de tocarlo, pero ella rehúsa. Tampoco él parece muy predispuesto a tañirlo; ambos

---

<sup>282</sup> Tal vez podría añadirse aquí el tarareo de Jan del principio recordando el *Andante* del *Concierto de Brandeburgo núm. 4* de Bach con el que acaba de soñar. Pero enseguida es cortado bruscamente por su mujer para recordarle que tiene que afeitarse. Desea que no siga, claramente, pues en este principio de película ella tiene sus pies mucho más anclados a la realidad, y da varias muestras de evitar los excesos sentimentales. Es uno más de los gestos de anulación de la voluntad creadora musical que veremos.

<sup>283</sup> Véase LIVINGSTON, P. *Op. cit.*, p. 230.

ponen excusas vacuas al respecto<sup>284</sup>. Parece que han comprendido finalmente el absurdo de expresarse en términos musicales en la situación en que se encuentran, donde el lenguaje de la música no sólo es innecesario, sino incomprensible. El lenguaje musical, ese lenguaje del alma que habla al alma, como una vez predicasen los estetas románticos, carece de sentido en una situación de supervivencia darwinista, prácticamente, donde el factor de sobrevivencia biológica prima sobre el mito auto-emotivo del arte, donde la razón se convierte en *inteligencia práctica*, y todos los elementos del pensamiento que trascienden la función de adaptación y conservación son recludos en el despreciado ámbito de lo *espiritual inútil*. Curiosamente, y de forma en absoluto gratuita, solamente sonarán unos fortuitos y azarosos *pizzicati* que hará Jan, unas exiguas notas que, como tal, parecen morir en su propio nacer, igual que todas las quimeras existenciales de los protagonistas sobre un bello futuro. Tampoco deben pasarse por alto las palabras de Jan sobre el *luthier* Pampini. Según cuenta, se alistó en el ejercito ruso y luchó contra Napoleón, perdió una pierna, y volvió después a fabricar violines. La relación dramática con la historia que se nos presenta apunta en dos direcciones: la opción que toma Jan al final, cambiando drásticamente su personalidad y luchando (aunque sea más por su supervivencia que por un ideal concreto) en espera de un futuro más esperanzador; o bien un contraejemplo de lo que él no hace durante toda la película más que al final, cuando ya es tarde y se halla “entre la espada y la pared”, es decir, tomar partido y no esconderse de la realidad por ser artista, pues el arte se podrá retomar en el futuro, como hizo aquel constructor de violines. Todo esto será muy significativo para los párrafos que seguirán.

En definitiva, vemos a lo largo de toda la obra cómo Bergman nos presenta un mundo donde se ha “matado” la música, que como declarará en una entrevista de la época, ya no existe, ha sido *arrebatada*, se acabó<sup>285</sup>. También comentó con los años en sus memorias autobiográficas que uno de los muchos temores que arrastró a lo largo de su vida era cómo

---

<sup>284</sup> Todo esto, sumado a que la única música sea hecha por máquinas o artilugios (una radio, una caja de música), nos hace pensar en una deshumanización musical, en una deshumanización del Arte. El conocido ensayo de José Ortega y Gasset que lleva ese mismo nombre fue escrito en la década de los años veinte del siglo XX, y su tesis viene a ser que la impopularidad del arte nuevo de su tiempo respecto a las masas supone una especie de alejamiento del elemento humano, a lo cual se suma que tendencias como por ejemplo la Abstracción ni siquiera representen ya dicho elemento. Más allá, y de manera más compleja, habla de que la relación como tal del hombre con el arte en las vanguardias tiende, en un sentido profundo (del que no podemos extendernos aquí) a la deshumanización. (Véase ORTEGA Y GASSET, José. *La Deshumanización del Arte y otros Ensayos de Estética*. Madrid: Espasa Calpe, 2007, pp. 45-49. [1925]). Es ese filón del pensador en que toma la relación -cargada de psicologismo- del artista con el arte y de éste con su posterior receptor, donde en una película como *La Vergüenza*, una ampliación del término de Ortega lleva a sentir a su manera este lado de la idiosincrasia del *film* como una total deshumanización musical, debido a lo que llevamos escrito sobre el mismo.

<sup>285</sup> A este respecto añadir que cuando desde la Sociología del Arte se habla de “la destrucción del arte” se suele pensar enseguida en esos individuos que atacan a martillazos o a cuchillazos una famosa obra de un museo. Pero estos actos son poca cosa al lado de la destrucción a gran escala que conllevan las guerras, desde catedrales y otros monumentos arrasados hasta todo lo comentado sobre esta película.

actuaría él, como artista y como persona, en una situación extrema, como por ejemplo una guerra. Armarse de coraje y luchar, refugiarse en el arte y justificarse así desde una posición creativa, paralizarse por el terror y ver impotente cómo la cobardía le supera a uno sin poder hacer nada, ni siquiera en momentos de aberrante humillación con la que habrá que aprender a vivir (si se puede), comprender el absurdo de todo e incluso del propio arte... Bergman se interroga una vez más, y vuelve a proyectarse en uno de sus personajes, el violinista Jan. A partir de aquí vamos a continuación a tratar de desentrañar parte del contenido profundo de esta realización, siguiendo esa dirección, la que reflexiona sobre el papel del arte y del artista en una situación como la que se nos muestra.

Una de las escenas sin lugar a dudas más importantes es aquella en la que el alcalde Jacobi, quien además está aliado a uno de los bandos en guerra como coronel, visita al matrimonio. Vienen siendo frecuentes sus visitas, y ello incomoda y compromete a la pareja. Les hace regalos y corteja sutilmente a Eva. El último regalo de Jacobi agrada mucho a Jan, pues se trata de unas interesantes partituras de edición antigua, pero no creemos que vaya a tener demasiado uso, visto lo visto. En esa misma visita, poco después, Jan alude a que no es conveniente que les visite con tanta frecuencia y, aunque lo hace con sumo tacto y sutilidad, a Jacobi le parece un acto de cobardía y estalla arrebatado, aunque es necesario leer entre líneas, para comprender los posibles motivos de esto. Dice “¿eres un artista o un gusano?”, y tras meter un fuerte bastonazo a la mesa, añade “la santa libertad del Arte, la santa cobardía del Arte”<sup>286</sup>. Con ello

Bergman parece esbozar una crítica a la concepción del artista como ente aislado del mundo, encerrado en su torre de marfil. De existir en el *film*, tal crítica estaría mal planteada, obedecería a periclitadas concepciones que, oponiendo esteticismo a compromiso, forma a fondo, no hacen sino ocultar la complejidad del problema: todo arte está al servicio de algo, perpetúa o rompe la tradición en la cual se inserta; en esas disfunciones es donde cabe interrogarse realmente sobre la práctica material y social del artista<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> Ofrecemos aquí las palabras de la versión doblada al castellano, porque en la original los subtítulos omiten términos concretos que sí se encuentran en las palabras originales en sueco, como la repetición por segunda vez del término “*konst*” (“arte”), y que son imprescindibles para nuestros siguientes planteamientos.

<sup>287</sup> COMPANY, J. M. *Op. cit.*, p. 38. Por su parte, Bergman, no muy dado a explicaciones sobre algunas escenas o frases de sus obras e incluso jugar con la ambivalencia desorientativa en sus entrevistas, comenta que siendo cierta la cuestión del *status* del Arte y el artista en el *film*, la libertad a la que alude Jacobi es esa que ya no tiene el artista hoy día, y de la cual todo discurso grandilocuente es pura cobardía, al igual que lo es sentimentalizar la situación precisamente por ser ellos artistas. (Véase BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J. *Op. cit.*, pp. 229-30).

Es decir, aunque Bergman es muy promiscuo a ese tipo de críticas hacia los intelectuales, como se puede apreciar en varias de sus películas, no tiene mucho sentido ahora, pues queda claro que la posición de la pareja de músicos no puede ni podrá permitirles una factible crítica social en la posición que están, debido a la incapacidad de interpretar música como antes. No están en posición ni de perpetuar ni de romper con tradición alguna. Company relaciona esto con otra escena, para él la escena clave, aquella en la que los Rosenberg están en casa de un anticuario, que les enseña una porcelana con caja de música, y mientras oyen la delicada y frágil música del siglo XVIII miran en silencio a su alrededor, donde se suceden distintas obras de arte del pasado. Refuta aquí a Wood, para quien dicha escena representa “el concepto de civilización en su forma más pura”<sup>288</sup> cuando en realidad la escena nos remite a una extinta aunque muy concreta concepción cultural en la que el artista podía ocupar una situación privilegiada a la sombra del Poder<sup>289</sup>. La postura de Company, muy certera, no creemos deba excluir la otra opción ni mucho menos. Ambas interpretaciones son válidas, y el enfoque de Wood -que por otra parte se ha venido dando entre muchos otros nombres del estudio de la obra del director- si tal vez debe ser matizado, no va mal encaminado. Tal vez se trate más que de “el concepto de civilización más pura”, del recodo, el pequeño “refugio” donde se mantienen y conservan esas cosas realmente importantes y bellas que el Ser Humano, a pesar de todo, ha sabido crear. El lugar es una especie de “burbuja” en medio del caos. Que el ensimismamiento de los Rosenberg mirando a su alrededor se deba a una reflexión interior que no explicitan en ningún momento será otra cosa, pero no entrará en contradicción con lo anterior. En este cine es difícil mantener posiciones unívocas a la hora de desarrollar ejercicios interpretativos, y poner una opción por encima de la otra desechada sería tan negativo como considerar que la película -según Gado- realmente trata de asuntos de índole psicosexual, siendo lo demás poco más que fachada<sup>290</sup>. El propio Tarkovsky, gran admirador del *film*, ha declarado en alguna ocasión que el significado de la escena sería algo similar a cuando en su película *El Espejo* está presente Bach, Pergolesi o la carta de Pushkin, pretendiéndose con ello, según sus propias palabras, mostrar lazos de unión que aúnen a las personas dejando de lado los intereses meramente materiales, habiendo de sentir cada persona imperiosamente su continuidad espiritual y el hecho de que no se encuentra por azar en este Mundo. Y todo ello llevado a ese contexto bélico, que no deja de estar movido, como muchas

---

<sup>288</sup> WOOD, R. *Op. cit.*, p. 196.

<sup>289</sup> COMPANY, J. M. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>290</sup> Véase GADO, F. *Op. cit.*, pp. 356-66.



guerras, por intereses meramente materiales en mayor o menor grado aunque vengan diluidas en excusas de ideología y demás.

A lo largo de buena parte del siglo XIX, pero muy especialmente ya en el siglo XX, se ha especulado mucho desde la Estética y la Sociología sobre las posibilidades de la acción social del Arte, sobre una pragmática social del Arte. La coyuntura histórica concreta en que se encuentran Jan y Eva parece tenerlos o atados o bien entre la espada y la pared, y como hemos dicho, las palabras de Jacobi “eres un artista o un gusano... la santa libertad del Arte, la santa cobardía del Arte” pueden incidir en esta realidad. No obstante, cabe al menos plantearse qué opciones podría haber tomado el matrimonio, especialmente Jan Rosenberg, quien finalmente opta por la supervivencia física y tomar un arma en vez de un violín. Lo espiritual puede esperar para él, tal vez para siempre, no se sabe. El punto de referencia que constituye un auténtico desafío para esa parte del pensamiento estético sensible al problema de la función social del Arte es el de Lev Tolstoy, prácticamente ya en 1900. Efectivamente, muchos autores afirman que la estética pragmática y social del siglo XX no es sino la constante tentativa de reacción ante las ideas de aquél<sup>291</sup>. Éste critica con fuerza el vínculo entre lo bello y el Arte, asignando a este último una función social, moral y religiosa. Su posición encarna la más vigorosa negación de la autonomía del Arte, que se ve reconducida al ámbito de la razón práctica: en su opinión, la “acción bella” es, en el mayor de los casos, simplemente una acción inmoral. Quien actúa puede elegir entre la *fuerza* (base de la guerra, la política y la economía) y el *bien* (fundamento de todos los valores espirituales, sociales y culturales), pero no hay una tercera opción que se encuentre más allá de esas dos. Si nos preguntamos por las opciones de Jan antes de elegir la fuerza, vemos que de refugiarse en su arte tocando Bach, alcanzaría unas cotas moralmente elevadas, e incluso la muerte le alcanzaría a él posiblemente, de no tomar partido en la realidad que le circunvala. Si entendemos una posible perduración de sus valores artístico-musicales en términos de actuación a través de la utópica acción artística en la tesitura que se halla, y como respuesta a la actitud de las palabras de Jacobi (y en cierto sentido del mismo Bergman) cabe preguntarse de qué hubiese servido, y una vez más cómo hubiese acabado él y su esposa. Muchos importantes nombres que se suceden a lo largo de la primera mitad del siglo XX harán su particular aportación sobre estos temas<sup>292</sup>. Merece la pena rescatar, aun someramente, a

---

<sup>291</sup> Para una exposición general sobre este tipo de cuestiones puede consultarse PERNIOLA, M. *Op. cit.*, pp. 151-72, de donde hemos tomado la información que sigue.

<sup>292</sup> Hablamos de pensadores como por ejemplo John Dewey, para quien se ha de conectar estrechamente la experiencia estética con la experiencia ordinaria, por lo que critica aquellas teorías que separan el Arte de la vida cotidiana y lo aíslan situándolo en un reino propio. Para éste, el verdadero hombre de acción no es ni el santo ni

György Lukács, quien también piensa en la relación del Arte con la realidad social, pero de manera muy distinta de Tolstoy, concluyendo que hay que garantizar al Arte una plena libertad y autonomía respecto a cualquier tentativa de confundirlo con la propaganda y la retórica. Para Lukács, entre otras muchas cosas de su monumental teoría estética, critica las teorías estéticas contemplativas, que consideran como verdadero arte sólo el que nace de una actividad neutral, situada por encima de cualquier lucha. El objeto de la tarea artística no es el concepto concebido en su pura verdad objetiva, sino el modo en que éste se convierte en acción, esto es, en factor concreto de la vida en situaciones concretas de los hombres concretos. Este aspecto de la obra de arte no tiene nada que ver con las opciones políticas o morales del autor, en tanto éstas últimas se quedan en un plano extrínseco y exterior respecto a la auténtica sustancia de la obra. Además, no es necesario que el Arte sea superado por cualquier nueva experiencia histórica (revolución) u organizativa (la acción cultural): el Arte ya lleva a cabo su tarea, y ésta es tanto mayor cuanto más se lo preserva en su especificidad y autonomía.

Volviendo a la historia concreta de *La Vergüenza*, finalmente uno de los bandos militares, el de la resistencia a los invasores de la isla, destruye todas las posesiones y prende fuego a la casa de la pareja buscando el dinero que Jacobi entregó a Eva a cambio de unos favores sexuales que ésta concedió no ya por una atracción erótica hacia aquél, sino más bien como síntoma catártico-nihilista de Eva. Jan lo descubre, y resentido esconde el dinero. En el proceso destructivo de la vivienda, volvemos a ver imágenes de la aniquilación musical que toda la película ha desarrollado: un piano de pared es totalmente destrozado y desmembrado<sup>293</sup>; el violín de Jan, de siglo y medio de antigüedad, también es destruido por los soldados. A partir de aquí, se opera un significativo cambio en la persona de Jan, que según Bergman coincide con el momento en que el violín es destrozado, como si ambos fuesen juntos. Si al comienzo él era a las claras la parte débil y sensiblera en la relación con Eva, ahora asume plenamente que tanta sensibilidad y temperamento artístico no sirve para nada en la nueva realidad, y que más vale luchar por su supervivencia y matar al débil para

---

el político ni el guerrero, sino el artista. Para que la experiencia alcance una dimensión estética se hace necesaria, además, una lucha que comporte sufrimiento y dolor, lo cual permite a Dewey liberar a la experiencia estética de una presunta conexión necesaria con el placer, objeto de la crítica de Tolstoy. La experiencia, para él, alcanza su verdadera perfección cuando se materializa en una obra de arte, porque sólo a partir del momento en que la experiencia se concreta en una obra aquélla se hace transmisible, comunicable y socialmente relevante. Otras posturas destacables en las que no vamos a detenernos por exceder nuestros límites propuestos, serían la de Ernst Bloch o Antonio Gramsci.

<sup>293</sup> Curiosamente, las disonancias producidas al golpear agresivamente y romper las teclas, hacen las veces de ambientación musical para la grotesca y arrasadora escena.

que viva el fuerte. Acaba convertido en un “señor de la guerra”, y sus manos sustituirán el violín por una metralleta.

Y por supuesto, no habrá *end titles* finales ni ninguna música que los acompañe. Como venimos diciendo, la música brilla por su ausencia.

Lógicamente, en una película como ésta no puede dejarse fuera parte del pensamiento de la denominada Escuela de Frankfurt. Grupo heterogéneo formado por filósofos, sociólogos, psicólogos e historiadores, parten de una base común marxista para tratar cuestiones de índole primordialmente social, donde tendrá cabida la Estética. De los trabajos en común de Max Horkheimer y Theodor Adorno surgió la Teoría Crítica, núcleo teórico de la Escuela<sup>294</sup>. En realidad, la actitud crítica consiste en renunciar a conformarse con lo dado, en rechazar la facticidad. Para Horkheimer por ejemplo, la sustancia misma de la Teoría Crítica es saberse inherente a la praxis, siendo una teoría servidora de esa praxis y que no renuncia a la Humanidad<sup>295</sup>, pero las maneras de operar y actuar que proponen los miembros de la Escuela, de la que además surgen diversas subramas, son en ocasiones dispares y de una considerable complejidad, donde tienen cabida la Psicología, la Economía, Sociología y demás. Llevado a la película que tratamos, si el silencio creativo de la pareja de violinistas se debe más bien a los conflictos emocionales de la situación que viven que a la acción volitiva de la auto-aniquilación expresiva, el resultado no deja de ser finalmente un “decir no” a la opción dada, a la posibilidad de tocar música de Bach, por ejemplo, y por qué no, a seguir las “reglas de juego” de la cultura burguesa del siglo XX, directamente conectada en el fondo con la prolongación decimonónica. Herbert Marcuse, otro nombre importante de la Escuela, tenía muy claro, y así lo expresó<sup>296</sup>, que la cultura burguesa afirmativa invita a una resignación, (derivada en parte del Idealismo al que la Escuela toma como referente crítico por referir astutamente la felicidad del hombre al alma), porque acostumbra a los hombres a expresar sus ideales utópicos por medio de un arte desligado de la realidad cotidiana, e impone los valores superiores como deber, y así Arte y deber se convierten en las claves de una cultura que pretende encubrir la negatividad, presentando la resignación como fuente de felicidad. Y aquí, ya no es solamente Jan Rosenberg el punto de atención, sino el propio Ingmar Bergman en esa su propia manifestación artística que es el *film* por él realizado<sup>297</sup>.

---

<sup>294</sup> Para una introducción en la Escuela de Frankfurt véase CORTINA, Adela. *La Escuela de Fráncfort. Crítica y Utopía*. Madrid: Síntesis, 2008. (2008).

<sup>295</sup> Véase *ibid.*, p. 37.

<sup>296</sup> Véase *ibid.*, p. 138.

<sup>297</sup> Sobre esta cuestión nos extenderemos un poco más en el siguiente subepígrafe, unas páginas más adelante.

Sin embargo, será sin dudas el pensamiento de Adorno el más interesante al respecto. Para el filósofo alemán, la música no es ya simplemente un reflejo de la sociedad, sino que está *en* la sociedad. En su *Filosofía de la Nueva Música* dirá que “las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras”<sup>298</sup>, manifestando que en las sociedades capitalistas avanzadas la música sólo puede sobrevivir siendo la antítesis de la sociedad, y renunciando a una comunicación que se ha vuelto trivial. Como es bien conocido, la propuesta musical de Adorno será la de la Segunda Escuela vienesa. Sin embargo, esta ideología puede aplicarse oportunamente al silencio musical, a la *nada* musical, a la deficiencia creativa que arrastran los protagonistas de la película. En la visión de Adorno, en una sociedad como la occidental de pleno siglo XX, el aislamiento y el silencio se manifiestan como las únicas vías posibles por las que puede decantarse el artista que quiera conservar en su “obra” paradójicamente, el carácter de “verdad” o, al menos, el de testimonio de la angustia en la que vive el hombre contemporáneo<sup>299</sup>. Se plantea una situación dialéctica paradójica y dramática, ya que si la música quiere seguir poseyendo su cualidad de lenguaje comunicativo entre los hombres, habrá de abandonar el factor humano, y desenmascarar a la Humanidad como algo inhumano. A su vez, una vez destruida la idea tradicional de obra, el Arte puede sobrevivir solamente como “absurdo absoluto”<sup>300</sup>. Aunque Adorno proponga a este respecto la música contemporánea, nosotros creemos que es también factible llevar este presupuesto un poco más allá, hasta el silencio absoluto (y así se podría colegir de su pensamiento expresado sobre estas líneas al hablar de “aislamiento y silencio”), como denuncia de ese absurdo absoluto que es la guerra entre los seres humanos, tal y como nos la presenta el cineasta sueco, donde los ecos del día de hoy tan manido “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, como negación del placer estético, no está de más en lo que nos muestra una película donde, como vemos, ya no va a haber placer estético musical, creativo, después de los trágicos acontecimientos que les han sucedido.

Por otra parte, pero sin salirnos de este tipo de cuestiones aunque desde otro prisma, téngase en cuenta que el silencio también puede hacer las veces de protesta política o social si tenemos en cuenta que

---

<sup>298</sup> ADORNO, Theodor W.: *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal, 2003, p. 36. (1949).

<sup>299</sup> FUBINI, E. *Op. cit.*, p. 417.

<sup>300</sup> Además, el Arte sólo será libre y autónomo si no se somete al sistema. Su propuesta es radical: el Arte no tiene que ser útil socialmente, no debe ser fácilmente consumible, ni agradable, ni fácilmente descifrable. El Arte tiene que ser hermético e inútil para evitar ser entendido por el Poder, y por lo tanto susceptible de manipulación. Para Adorno, cuando el Arte se opone a la sociedad, presentándose como algo difícilmente “consumible”, es cuando más se acentúa su carácter social, pues su mera existencia supone una crítica al sistema. (Para una profundización sobre esta y otras cuestiones de su pensamiento estético véase ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. Madrid: Taurus, 1980. [1970]).

como han reconocido Jacques Attali y otros muchos filósofos, el contenido conceptual de la música es oscuro. La música es ruido gobernado por ciertos códigos que le dan forma; se asemeja a un lenguaje, pero no lo es del todo. Por lo tanto, ¿cómo iba a ser portadora de ningún tipo de mensaje ideológico? La música y la banda sonora son elementos básicos del lenguaje cinematográfico. Con todo, [...] pocos cineastas han intentado poner en duda ese lenguaje, prefiriendo situar el contenido político en el campo del diálogo<sup>301</sup>.

Por tanto el silencio musical puede ser una efectiva forma de comunicación, más allá del aparente oxímoron que pueda verse en ello.

Más aún, el bloqueo expresivo de estos personajes puede superar la mera expresión artística, y contener visos metafísicos. A través de muchas de sus películas, Bergman nos ha ido presentando una diversidad de artistas, desde actores a pintores, desde escritores a músicos. Puigdomènech sostiene que en estos artistas se manifiesta “una potencialidad intuitiva para aproximarse al lado oculto del *ser*. Únicamente a través del Arte puede el individuo traspasar la mera imitación de la naturaleza, rebasando los límites de la apariencia, y otorgando expresividad a las realidades más ocultas”<sup>302</sup>. Desde luego, serán cuestiones de índole psicoanalítico las que bloqueen, suman en el silencio, o agoten la inspiración de estos artistas, y con ello sus capacidades de trascendencia, con lo que ello pueda suponer y supone en su cine. Sin embargo, aquí serán razones de índole externa, socio-política, las que supongan tal bloqueo, y por ende las que hagan cuestionarse a los artistas su papel en la sociedad.

## **Dominación Simbólica y Sociedad**

“Ingmar Bergman, tal vez más que ningún otro director, ha puesto de moda el Cine entre intelectuales y estetas, normalmente hostiles a las películas en cuanto tales”<sup>303</sup>.

Breve, conciso y directo, de esta manera expresa Andrew Sarris un hecho sociológico-cinematográfico que no podía dejar de incluirse en esta Tesis. Efectivamente, el cine de Ingmar Bergman, casi por antonomasia y superando a un Federico Fellini, Andrei Tarkovsky o Luchino Visconti, por citar sólo a algunos de los nombres más destacados dentro del cine europeo de mayor calado artístico desde la perspectiva de la Crítica y a día de hoy ya de la

<sup>301</sup> LACK R. *Op. cit.*, p. 340.

<sup>302</sup> PUIGDOMÈNECH, J. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>303</sup> SARRIS, Andrew. *Entrevistas con Directores de Cine*. Madrid: Magisterio Español, 1969, p. 39. (1967).

propia Historia del Cine, se convirtió, sobre todo a partir de finales de los años cincuenta en referente estético de lo que se suele entender por buen gusto, disposición y capacidades intelectuales, producto artístico esotérico y un largo etc. de calificativos (a los que el propio artista nunca hizo mucho caso) que con el paso de las décadas hicieron de su filmografía un producto artístico al que, gustando o no gustando demasiado el Séptimo Arte, toda persona cultivada debería prestar atención, más aún si tenemos en cuenta las conexiones de esta obra con la Filosofía, el Teatro, la Psicología, la metafísica religiosa, la Música Clásica y demás. Nótese, por cierto, que por primera vez en lo que llevamos de investigación nos estamos refiriendo no a la ficción que nos presentan las distintas obras filmicas trabajadas, sino a las obras como tal, a la producción artística del director, como producto artístico consumible por un espectador en la gran o en la pequeña pantalla, y dentro del mismo, los aspectos musicales.

Hemos tomado del conocido sociólogo Pierre Bourdieu este concepto de “dominación simbólica”, que como tal maneja en una de sus obras más importantes, posiblemente la principal, que es *La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto*, parte capital de cuya tesis, ya desplegada en ensayos anteriores, sería la siguiente: el concepto burgués de “amor al arte” no es tan desinteresado como parece, ya que suele camuflar una aspiración de nobleza cultural y de distinción clasista o, dicho en otras palabras, de dominación simbólica; toda percepción artística implica el desciframiento de un código, cuyo conocimiento depende en última instancia de las posibilidades sociales de acceso a la cultura, siendo además las capacidades de esa percepción -y por tanto de interpretación de la obra de arte- aptitudinalmente no naturales o heredadas, sino *aprendidas*, y por lo tanto socialmente condicionadas. Bourdieu pone de relieve que los criterios del gusto están estrechamente vinculados al capital económico y cultural de las diferentes clases sociales y fracciones de clase, y que dichos criterios desempeñan un papel en su sociología de la dominación<sup>304</sup>. Los aspectos relacionados con el capital económico no nos interesan para nuestro actual planteamiento, pero sí los de capital cultural.

Volviendo a Bergman y a la música de sus películas, un seguimiento de su recepción desde sus inicios a mediados de los años cuarenta hasta su despedida definitiva a principios del siglo XXI, o incluso hasta principios de los años ochenta con la que en principio iba a ser su despedida definitiva, esto es, *Fanny y Alexander*, confirma cómo desde un total anonimato y severas dificultades económicas, malas críticas, poco público y rentabilidad, etc., la posición del artista en el panorama cinematográfico europeo se vio realzada y reafirmada a medida que

<sup>304</sup> BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterios y Bases Sociales del Gusto*. Madrid: Taurus, 2006, *passim*. (1979).

empezó a cosechar éxitos como *Sonrisas de una Noche de Verano* (Premio Especial del Jurado en Cannes), y que llegó después de grandes fracasos como *Noche de Circo*, sólo dos años antes, a la que siguieron obras maestras del Cine como *El Séptimo Sello* o *Fresas Salvajes*, y poco después, en torno a 1960 *El Manantial de la Doncella* y *Como en un Espejo*, premiadas con sendos Oscars. La década de los años sesenta y los setenta, no dejó de tener algunos altibajos, como por ejemplo la plataforma crítica hacia las maneras de su cine dirigida desde su propio país por Bo Widerberg y de la que más abajo hablaremos, o las idas y venidas en algunos países de la “moda Bergman”, que hacían que en pocos años pasase de preferido de muchos a gloria del pasado, para volver una década después a renacer su culto. Sea como fuera, desde la Francia de la segunda mitad de los años cincuenta a la España de mediados de los años setenta pasando por los Estados Unidos de los años sesenta, año tras año y década tras década, la figura de este director, el misterio y especie de temor reverencial hacia su obra, la fama de *enfant terrible* y de autor maldito afín a la corriente existencialista, entre otras diversas calificaciones, convirtieron a Ingmar Bergman, repetimos, en un artista de culto, en una auténtica leyenda viva, solo apta “para intelectuales de alto *standing*”, con toda una horda *snob* a su alrededor, lo cual a su vez reavivó ciertas críticas.

Por lo tanto, lo que tratamos de decir es que el consumo artístico de algunas tendencias del cine europeo en general y de Ingmar Bergman en particular puede ser usado, y efectivamente ha sido usado en algunos casos, como capital simbólico dentro de la dominación simbólica de la que nos habla Bourdieu, y con él la música de las películas. Las numerosas zarabandas de Bach que se oyen en películas como *Gritos y Susurros* o *Como en un Espejo*, la excelsa participación de Mozart en *Cara a Cara...al Desnudo* o de Chopin en *Sonata de Otoño*, la compleja modernidad musical en *Persona* y por qué no en algunos momentos de *Noche de Circo*, buena parte del contenido como tal de una obra como *Saraband*, que gira en buena parte en torno a la Música Clásica, etc., forman parte integral e imprescindible de las películas del director, y creemos se suman a esta estética de la dominación. Como recuerda Bourdieu, “lo que está en juego es, por supuesto, la ‘personalidad’, es decir, la *calidad* de la persona, que se afirma en la capacidad para apropiarse un objeto de calidad”<sup>305</sup>. En el caso del Cine, no siendo un objeto valioso económicamente, la apropiación en sí es intelectual, y uno de los axiomas principales para que tal objeto artístico sea sentido como “de calidad” es su dificultad de comprensión, su abstrusa cualidad que lo desmarque de la cultura de masas donde se engloban con frecuencia

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, pp. 280-81.

las películas. Ortega y Gasset, en su conocido ensayo *La Deshumanización del Arte*<sup>306</sup> mantiene que el arte moderno es impopular y antipopular y que su efecto sociológico es la división en dos castas antagónicas: los que entienden y los que no entienden. El que no sabe es inferior, es “el pueblo”, la masa, mientras que el que sabe y entiende el arte moderno se reconoce por encima del gris de la muchedumbre, y tiene muy clara su misión: ser pocos y tener que combatir contra la multitud. Habiéndose escrito en la década de los años veinte, Ortega y Gasset se está refiriendo al mundo artístico de las vanguardias históricas. Sin embargo, si pensamos en el Cine, parece más que claro que directores como Bergman, Tarkovsky o Godard representen un concepto de modernidad dentro de este campo artístico frente a otras tendencias y directores del *mainstream* comercial, por ejemplo. Sin embargo por música moderna en Bergman, habría que dirigir la atención una vez más hacia *Persona* o *El Rito*, y no un Bach o Mozart. Si bien es cierto que en la época del ensayo de Ortega y Gasset la Música Clásica de finales del siglo XIX para abajo se suponía más cercana al pueblo, más comprensible, asequible y democrática intelectualmente hablando, lo cierto es que cuarenta años después la música romántica, la del siglo XVIII..., perdió el favor del gran público, de la masa social, en favor de las músicas populares urbanas. El efecto es análogo: acercarse a la obra de un compositor como los anteriores desde la comprensión y la asimilación espiritual supone un signo de distinción. Si además viene integrada dentro de la obra de un director conocido pero poco comprendido y apreciado por el gran público debido a su dificultad, el efecto se multiplica, y si la música es atonal y ásperamente disonante, el grado de distinción puede superar la de los amantes de la Música Clásica anterior al siglo XX<sup>307</sup>.

Esta imagen del director y de las maneras de buena parte de su público, o mejor aún, de ese sector de su público que *realmente* lo comprende y hace gala de ello (pues el público en bruto de estas obras es, o fue, más numeroso de lo que en ocasiones suele pensarse, por tratarse de un cineasta muy conocido en realidad), no se libró con los años de la crítica. Y ésta, con significativa frecuencia, vino desde las tendencias de corte neomarxista. Ya hemos citado a Bo Widerberg, director de Cine que a principios de los años sesenta publicó un

---

<sup>306</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *Op. cit.*, pp. 45-49.

<sup>307</sup> Bourdieu hablará de la repugnancia por lo fácil para referirse al rechazo de lo que es fácil en el sentido de simple, luego sin profundidad, y que cuesta poco puesto que es cómodamente descifrable en un sentido ético o estético, y de placeres de *accesibilidad inmediata*, luego de rango infantil y primitivo. Con ello aludirá a la preferencia elitista de la dificultad en tanto que gusto “puro” y minoritario. (Véase BOURDIEU, P. *Op. cit.*, pp. 496 y ss).



opúsculo titulado *Visión en el Cine Sueco*<sup>308</sup>, que había de establecer el tono de la cinematografía sueca durante el resto de la década. Widerberg preconizaba lo que él llamaba un cine “horizontal”, que se ocupaba de los problemas sociales contemporáneos, y lanzó un ataque contra la forma de cinematografía “vertical” de Bergman, con su atención al paisaje bergmaniano del alma. Toda una generación de cineastas suecos seguiría la llamada de Widerberg y, como consecuencia, Bergman se convirtió en persona *non grata* entre quienes fijaban el tono del cine sueco de la época. Bergman pudo apoyarse en su reconocimiento internacional para sobrevivir artísticamente, porque la *Svensk Filmindustri* (SF) sabía que era un activo muy lucrativo, pero su aislamiento en su propia tierra era un hecho. Así las cosas, y retomando el papel de la música en las películas de la época y posteriores, no cabe duda de que el expresivo silencio de tantos momentos de sus películas, sumado a esos rasgos y compositores musicales que hemos citado, además de la utilización de estas músicas, constituye uno más de los elementos que convierten a su cine en “vertical”, en esa exploración del alma al modo bergmaniano. Y no fue la única crítica recibida. Más de un artículo o amplia publicación apuntaban en la misma dirección, algunos desde otros países. En los años setenta todavía se puede seguir el rastro a este filón crítico, como por ejemplo en la obra de Maria Bergom-Larsson *Ingmar Bergman och den Borgerliga Ideologin* (“Ingmar Bergman y la ideología burguesa”), cuyo título original presenta de forma más clara sus intenciones que su publicación y posterior difusión en inglés (*Ingmar Bergman and Society*. London: Tantivy Press, 1978), pues se trata de una crítica a Bergman como un cineasta que enmascara el estilo de vida burguesa, y fracasa al no proponer otras alternativas. Esta autora se centra en tres temas: la estructura patriarcal; el artista y la sociedad (recordemos aquí que muchos de los personajes de sus películas son artistas, y que muchos son a su vez músicos); la violencia interior y exterior. En otros casos, la crítica a su cine como “burgués” o como “cineasta de la burguesía” no se dirige sólo a las historias que su obra cuenta, sino a la recepción de su obra, al perfil social al que va dirigido<sup>309</sup>. Si en el primer caso un artista, como creador de su arte que es, tiene en sus manos (siempre que las restricciones económicas,

<sup>308</sup> La información que sigue a continuación sobre dicha publicación ha sido tomada de las palabras de B. STEENE incluidas en DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. (eds.). *Op. cit.*, p. 324.

<sup>309</sup> Será la denominada Pragmática la que intente vincular el *film* con el ambiente social en el que aparece, relacionar “el momento y lugar en que se produce con el lugar en el que se proyecta, la acción de quien lo realiza y de quien lo disfruta, con sus respectivas orientaciones, intenciones y capacidades [...]”. En una palabra, el texto físico se pone en relación con su contexto, es decir, con el entorno en el que opera o al menos intenta operar”. (Casetti, Francesco. *Teorías del Cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 286. [1993]. *Apud* ALONSO, Ana. *Literatura y Cine. La Relación entre la Palabra y la Imagen*. Cáceres: Re-Bross, 1997, p. 30. [1997]). Casetti estudia la forma en que la película perfila a su propio espectador, y describe los papeles asignados al destinatario, que se convierte en soporte (la realidad biológica de los asistentes a la sala) y en reserva (los lugares donde se encuentran el emisor y el receptor, es decir, el bagaje y la dimensión cultural del espectador).

sociales y demás se lo permitan) darlo determinado enfoque y tratamiento, en el segundo, es decir, en el tipo de público o lugar en que la Crítica le va a colocar no depende tanto de su voluntad como del fluir de unos acontecimientos que *a priori* no tiene por qué controlar. Conviene entonces dirigir la atención a las propias palabras del artista para ver cómo ve él mismo el estado de la cuestión, cómo se ve a sí mismo, o cómo plantea la relación de su arte con la sociedad, y cuál puede ser su papel como artista. De las declaraciones que siguen, tal vez se pueden colegir interesantes conclusiones o al menos ver parte del punto de vista del propio artista, y no tanto lo que se haya escrito sobre él, a favor o en contra.

En una ocasión dirá

en tiempos pasados el artista permanecía en la sombra, desconocido, y su obra era para la gloria de Dios. [...] Hoy el individuo se ha convertido en la forma más alta y en el veneno más grande de la creación artística. La más leve herida, o el dolor ocasionados al *yo*, son examinados bajo microscopio como si fuera cosa de importancia eterna. El artista considera su aislamiento, su subjetividad, su individualismo como si fueran casi sagrados. Y así finalmente nos reunimos en un corral grande donde nos quedamos balanceando sobre nuestra soledad sin escucharnos los unos a los otros<sup>310</sup>.

Y en otro lugar dirá

el Arte solía ser capaz de actuar como provocación política, podía sugerir acción política. Hoy el Arte, a este respecto, ha dejado completamente de desarrollar ese papel.

Hoy la actividad política es precipitada por las noticias, por la proximidad inmediata de la Televisión a lo que está sucediendo por todo el Mundo. A este respecto el Arte ha perdido el barco completamente. Los artistas difícilmente son los visionarios sociales que solían ser. ¡Y no deben imaginar que lo son! La realidad está huyendo de los artistas y sus visiones políticas.

[...] Yo pienso que debe *reflexionar* muchísimo tiempo sobre *de qué manera* él puede ser útil, y posiblemente, *si puede ser útil simplemente tomando una actitud positiva sobre sí mismo y simplemente tratando de ser un artista*<sup>311</sup>.

Vemos por tanto cómo rompe una lanza a favor del no individualismo exacerbado, a pesar de que su retiro a la isla de Fårö a mediados de los años sesenta podría entenderse como la quintaesencia del concepto de “torre de marfil” unido a algunos artistas o formas de arte; y en segundo lugar, junto a esa visión final en sus palabras que tiene visos de aquel “el Arte por el Arte” que tras Théophile Gautier tanta adhesión tuvo en su día, aunque apuntando ahora lógicamente en otra dirección, deja al comenzar bien claro su posición respecto a lo que Widerberg entendía por cine “horizontal”, poco útil en comparación con otros formatos

<sup>310</sup> BERGMAN, I. *Op. cit.* (I), 21.

<sup>311</sup> En BJÖRKMAN, S.; MANNIS, T.; SIMA, J. *Op. cit.*, pp. 210-11. [Trad. propia].

audiovisuales. Y por último, y si retomamos lo que poco más atrás se ha dicho sobre *La Vergüenza*, tal vez una alternativa a no renunciar a su profundización en el alma humana desde su prisma personal, es decir, desde esa “verticalidad” con la que se le calificaba, y no excluir lo político y social (y además su relación con el Arte, con la Música), sea la que esa película, dentro de esa forma de entender el Cine, nos muestra.

Y en cuanto a la crítica a su cine como “burgués” o como “cineasta de la burguesía” de la que hablábamos, cuando no se dirige sólo a las historias que su obra cuenta, sino a la recepción de su obra, al perfil social al que va dirigido, repetimos que un artista no tiene voluntad directa sobre el tipo de público al que va a llegar o dónde la Crítica o la Historia le va a acabar situando con el paso del tiempo. Una vez más conceptos como “democratización de la cultura” o “estética de la recepción”, y lo que pueda leerse entre líneas, parece dar parte de las claves del encasillamiento del cine de Bergman tras tantas décadas y tras la muerte del propio artista en el año 2007. Volviendo a Bourdieu,

se comprende que, divididos entre el interés por el proselitismo cultural, esto es, por la *conquista del mercado* mediante la auto-divulgación que les inclina a las empresas de vulgarización, y la ansiedad de su distinción cultural, única base objetiva de su singularidad, los intelectuales y los artistas mantengan con todo lo que toca a la ‘democratización de la cultura’ una relación de extrema ambivalencia que se manifiesta, por ejemplo, en un discurso doble o, mejor, desdoblado sobre las relaciones entre las instituciones de difusión cultural y el público<sup>312</sup>.

Los bienes culturales, en definitiva, valen más cuanto menos gente los posea. Así, menos relevancia de la que debiera parece tener hoy día que producciones como *Secretos de un Matrimonio*, *Cara a Cara... al Desnudo*, *Fanny y Alexander* o *Saraband* fuesen producciones realizadas para la Televisión sueca, esto es, para toda la sociedad de su país sin excepción: pudieron ser vistas por más o menos personas, pero potencialmente pudieron ser millones<sup>313</sup>. Y además de vistas, oídas, por la música contenida en ellas (Mozart, Bach, Britten, Schumann...), facilitando su aproximación. Buena parte de su cine, y con él su música, sigue siendo considerado “elitista”, abstruso y minoritario, y a una parte de su público como segregacionistas culturales. Ante los ataques recibidos por la crítica de la época por no ser suficientemente socialista<sup>314</sup>, Bergman se defendió en alguna ocasión contando las

---

<sup>312</sup> BOURDIEU, P. *Op. cit.*, p. 227.

<sup>313</sup> Aunque no estamos trabajando su incursión en la Ópera con *La Flauta Mágica* de Mozart, difícilmente no se pueden recordar aquí los detalles que desde el muy significativo elenco de rostros filmados para acompañar la obertura, pasando por la adaptación del texto al sueco, o que también se estrenase como emisión televisiva, permiten hablar de “democratización cultural” en el intento del director.

<sup>314</sup> Críticas que se ha de recordar son hijas de su tiempo, pues hablamos de los años sesenta y setenta del siglo XX, donde las preocupaciones sociales eran otras a las actuales, y donde muchos de los valores de entonces fueron con las últimas décadas del siglo XX o reinventados, o transfigurados, o adquirieron otros sentidos y

anécdotas de las reescrituras musicales a las que Dmitri Shostakovich se vio expuesto para que su música fuese suficientemente socialista en el pensamiento, las cuales rayaban en el absurdo<sup>315</sup>. Tal vez podamos concluir de todo esto que una forma de acercar el Arte a la sociedad no sea crear unos contenidos artísticos sociales sino, al margen de lo que trate una obra artística en particular (como en esta ocasión la obra de un cineasta y la música incluida), facilitar a la sociedad el acceso a los bienes culturales, a la comprensión y degustación de los mismos, lo cual sólo se puede conseguir mediante la educación cultural.

Sea como fuere, a las producciones de principios y mediados de los años sesenta le seguirían a finales y ya en los años setenta otras como *El Rito, Pasión, Gritos y Susurros, Cara a Cara... al Desnudo, De la Vida de las Marionetas*, entre otras, dejando bien claro sus intenciones como artista, como cineasta fiel a unos principios sujetos a un estilo personal que no se dejó influir ni por modas pasajeras ni por críticas o alabanzas. Se trata de películas donde siguió con su estilo y estética personales, lo cual incluía una utilización del elemento musical prácticamente en la misma línea que venía haciendo desde años atrás. Las palabras de Manuel Villegas López parecen muy apropiadas cuando escribe que

no hay que entregarse a los gustos del público para hacer una película deleznable, porque ese público pasará feliz sobre ella sin notarla. Y lo que el público quiere -sabiéndolo o no- es incorporarla a sí, recibir de ella una faceta de la vida. Frente a los gustos del público, el creador cinematográfico no puede ni rechazarlos ni doblegarse; tiene que dominarlos, que es crear con ellos. Porque ésta es su específica función de inventor de belleza. Pero también ésta es su más dura batalla, la gran tragedia y el máximo problema social del artista contemporáneo<sup>316</sup>.

---

matices.

<sup>315</sup> Véase COWIE, P. *Op. cit.* (II), pp. 254-55.

<sup>316</sup> VILLEGAS LÓPEZ, M. *Op. cit.*, p. 104. Y Tarkovsky apunta en la misma dirección cuando escribe que “el artista no tiene ningún derecho moral para dejarse llevar a un abstracto nivel medio, para hacer que su obra sea más comprensible, más accesible. Esto no acarrearía otra cosa que la decadencia del Arte [...]. El artista no puede entretenerse pensando en ‘ser comprensible’, lo mismo que también sería absurdo pensar en ‘ser incomprensible’ ”. TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, pp. 194-95. Además, esto no tiene en absoluto que estar reñido con el enfoque socio-marxista de la época, como se puede apreciar en el ya citado Lukács, que de manera opuesta a otros como Gramsci (también de ese signo socio-político), sostuvo una visión de nula indulgencia hacia los productos culturales populares o de masa, sin que por ello el Arte deje de tener plena conciencia de su propia relación con la realidad social, como se vio unas páginas más atrás (aunque ahora aplicado al propio Bergman, no a la posición de alguno de sus personajes, del guión, si bien lo uno no se puede comprender sin lo otro).

## LA MÚSICA Y LA CÁMARA

En este apartado vamos a hablar de todas aquellas escenas en las que la relación de la música y la cámara nos parece especialmente relevante. Los planos estáticos, el trabajo en el montaje, los *zooms* y *travellings*, desplazamientos y demás técnicas cinematográficas estarán asociadas a la música de unas escenas donde el director consigue un acoplamiento de música e imagen especialmente destacable. Por lo tanto vamos a tratar cuestiones de índole estructural y ortográfica, principalmente. Se ha de tener en cuenta además un aspecto que no por obvio es menos pertinente, y es que a partir de los años treinta, y sobre todo ya en los años cuarenta y por supuesto las siguientes décadas, los movimientos de cámara, en el sentido más amplio del término, dejaron de usarse sólo en la descripción de lugares, seguimiento de personajes, etc., para adentrarse en la significación psicológica, sus relaciones, y lo que J. Mitry llama la construcción del espacio del drama. Directores europeos como Bergman, Antonioni o Visconti llevaron esto a un nivel superior respecto a otros cineastas, ya desde los años cuarenta y sobre todo los años cincuenta. Sin embargo, esta forma de construir su propio *logos* cinematográfico no puede casi nunca constituir un *continuum*, pues supondría una actitud estético-receptiva del espectador fatigosa; o en otras palabras, que algunas tomas cinematográficas, incluso con este tipo de directores, no tienen otra función que la efectividad descriptiva de lugares, situaciones, etc. La comprensión profunda de la obra de directores como Bergman pasará por un intento y esfuerzo por parte del espectador de cuándo, por qué o cómo, los movimientos de la cámara y las técnicas de montaje pretenden ser algo más que un mero medio descriptivo. Y es aquí donde la música podrá ser determinante, en lo que aporte a partir de su estilo, su volumen, sus apariciones, su ejecución, sus capacidades dramáticas...

Comencemos por *Sonata de Otoño*. Durante toda la interpretación del *Preludio núm. 2 en La Menor* de Chopin a cargo de Charlotte, el notable interés de la escena se debe a que Bergman mantiene en un plano medio la cara de su hija Eva. El rostro contiene un grado de expresión ante la perfección musical de la ejecución, ante las palabras anteriores de su madre explicando con gran audacia comprensiva y profundidad la pieza, ante la humillación del momento<sup>317</sup>, que genera una imbricación música-imagen como muy pocas veces se ha visto en la Historia del Cine (y no olvidemos que la cámara permanece fija). La fuerza de esta obra musical por un lado; la soberbia capacidad dramática de la actriz (Liv Ullmann), cuyo

<sup>317</sup> En palabras del propio Bergman: “aplata, suave pero eficazmente, la modesta interpretación de su hija”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), p. 279.

conjunto facial parece querer acusar en cada rasgo el detallismo preciosista de los vericuetos del inteligente fraseo de la pieza y el amargo sabor de la humillación<sup>318</sup> y de la fascinación; y el recuerdo del comentario de la pianista, forman un “todo” audiovisual a destacar.

En la primera de las pesadillas de Isak Borg en *Fresas Salvajes*, veíamos al anciano doctor vagando por las desiertas calles de una misteriosa y siniestra ciudad. En uno de los momentos, entra en el campo visual un coche fúnebre guiado por caballos negros, que se enganchará con una farola y, en la insistencia de los caballos, se desequilibra y tira el ataúd que transportaba al suelo, quedando entreabierto. Se ve a alguien dentro, y comenzamos a oír una disonancia a muy baja intensidad en cuerdas, en un *crescendo* continuo y de forma ligada, bordónica. Se van sumando disonancias que acaban creando una pequeña mancha sonora, casi un *cluster*. Borg se acerca, descubre que es él mismo el del ataúd, y la música continúa en aumento de intensidad añadiéndose golpes percusivos que acabarán convirtiéndose en redobles. A la vez que esto sucede, la cámara va aproximándose a través de su *zoom* a la cara del cadáver, de tal forma que se produce un paralelismo entre el efecto musical y el filmico. Además, esta aproximación de la cámara se mezcla en el montaje con el rostro del Isak Borg “vivo”, constituyendo un buen ejemplo de lo que ya en los albores del sonoro Raymond Spottiswoode, teórico y compositor, definió como función de “dinamismo”. Se trata de cómo la música contribuía, con la composición de los sucesivos planos, a acentuar el impacto de los cortes o el montaje<sup>319</sup>.

En el funeral del padre de los niños en *Fanny y Alexander* una banda toca la *Marcha Fúnebre* de la *Sonata núm. 2 en Si Bemol Menor* para piano de Chopin en su versión orquestada ineludible en estas tristes circunstancias. Bergman vuelve a dirigir buscando paralelismo entre la estructura y sentimiento de la música y el de las imágenes: si en la primera parte de la obra chopiniana la música nos transmite duelo, dolor y mortuoria serenidad, Bergman nos muestra una puesta en escena con toda la familia Ekdahl saliendo de la iglesia enlutados y siguiendo el protocolo de estas situaciones, si bien Alexander se lo salta, blasfemando en voz baja todo lo que puede; en la segunda parte de la pieza, mayestática y

---

<sup>318</sup> Las propias palabras en que la madre describió el sentimiento de la pieza, el tipo de dolor que transmitía parece el que ahora sienta Eva ante la situación. (En una dirección distinta a la nuestra se ha expresado Walker, quien ve en las palabras de la madre hablando de la pieza [orgullo, sarcasmo, ímpetu...] un reflejo de su propia personalidad). (Véase WALKER E. “Ingmar Bergman's *Autumn Sonata*”, p. 4, 2008; en <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=194&feature>> [consultado en Noviembre 2010]).

<sup>319</sup> SPOTTISWOODE, Raymond. *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. Berkeley, 1962, pp. 192-93. *Apud* LACK, R. *Op. cit.*, p. 150.

heráldica frente a la muerte de los seres queridos, como si de una positiva resignación ante nuestro destino se tratase, un plano contrapicado nos muestra unas banderas izadas y ondeadas por el viento.

Cuando Fredrik Egerman, el cínico e insulso abogado de *Sonrisas de una Noche de Verano* -dentro de su sobrecaracterización-, sale a la calle desde su oficina tras un día de trabajo, le acompaña una música durante su paseo. Hace un día soleado y parece de buen humor. La música, un tanto irónica y con aire de fanfarria cómica, refleja todo esto. Lo que nos interesa aquí es cómo el ritmo y acento de algunas notas se adecuan a la graciosa forma de caminar y a la zancada exagerada del personaje, lo que supone necesariamente que el compositor (Erik Nordgren) tuvo que poder acceder al visionado de la película terminada, lo que en la jerga técnica se llama *spotting*, para desde aquí componer la música fijándose en este tipo de detalles, partiendo de técnicas como las conocidas tablas de sincronización, o bien el *click track*, el *free timing*, etc.<sup>320</sup>. Por otra parte este ejemplo puede parecer en principio ajeno a este capítulo, por no tener relación la música con la cámara sino con el movimiento de uno de los actores, pero también se desea incluir los movimientos dentro del marco que nos impone la propia toma, como en este momento<sup>321</sup>. Un ejemplo de la relación de la música y el movimiento de la cámara lo vemos poco después, cuando tras pasar por un local de fotografía a recoger un encargo pendiente, volverá a la calle, y regresará el tema musical “ilustrador” de su caminar, y la cámara le seguirá en un *travelling* lateral sobre raíles llevando el mismo *tempo* en su uniforme fluir que la música.

En la cena del final de la película, la anciana anfitriona ofrece junto al suntuoso banquete un vino de especiales propiedades mágico-afrodisíacas. Una misteriosa música de arpa, de corte impresionista acompaña sus palabras. Si a ésta le sumamos la progresiva aproximación de la cámara hacia la anciana, se comprenderá la importancia capital de sus

---

<sup>320</sup> La opción contraria, es decir, una vez compuesta la música sincronizar a los actores con su ritmo en el mismo momento de las tomas nos parece más que improbable, imposible, por ser caso atípico en el oficio de compositor cinematográfico. Un oficio que, frente a otro tipo de composiciones musicales exige la adecuación estructural a otra estructura; como dice Nieto -retomando un punto de vista muy manejado dentro de la teoría de la música en el cine-, frente otras músicas para la escena como la ópera o el ballet que crean “a partir de”, en el cine se crea “para”. (Véase NIETO, J. *Op. cit.*, pp. 53-54).

<sup>321</sup> De manera similar, al comienzo de *Crisis*, durante la presentación -que terminará de una manera francamente brechtiana- del narrador de la historia, iremos viendo paulatina y ordenadamente a algunos de los personajes y lugareños, además de la mujer que baja de un autobús, determinante en los sucesos venideros. Según aparece por la puerta del vehículo entra una música que seguirá acompañándola poco después en su caminar por una calle de la localidad, y aunque esta vez sus pasos no son tan precisos como los del anterior ejemplo (se aprecia alguna ligera descoordinación), la intención parece la misma, además de poseer ambas músicas un carácter similar (a lo *Scherzo* en su concepción de “broma musical ligera” se podría decir), cada una dentro de su estilo.

palabras en el desarrollo final del *film*, como efectivamente acabará resultando: cruce de parejas, reconciliaciones, celos, escapada de enamorados... Sin lugar a dudas ha sido la combinación de la música con el lento pero progresivo avance de la cámara hacia la anciana desde un plano medio corto, que la aísla en un marco menguante, lo que confiere a sus palabras una especial trascendencia, correspondida por el desenlace del *film*. Todos beben, pero el joven futuro Pastor, asqueado y hastiado por el cínico y superficial comportamiento de sus prójimos ante los aspectos que él entiende primordiales de la existencia, reniega beber y entrar en el mismo juego que los demás. Sin embargo, en un acto de valor da rienda suelta a sus pulsiones y apresura hacia su boca la copa: la cámara avanza hacia él rápida y bruscamente, y el volumen musical aumenta simultáneamente, mimetizando el efecto visual, y siempre en aras de incidir en la extraña impulsividad del joven.

Todos los ejemplos dados sobre esta película serían casos de “intensificación secuencial”. Para Xalabarder,

del mismo modo que la música puede alargar una escena, también puede darle una mayor intensidad o dinamizarla, bien sea extendiendo la secuencia o sin hacerlo, [...] pero hay otras opciones de intensificación más sutiles, que surgen de la relación sincrónica que se establezca entre el movimiento de la cámara y la música. Así, lo habitual en los movimientos de cámara (*travellings*, por ejemplo) es que la música vaya acompañando lo que la cámara muestra, de tal manera que, en cierto modo, la música va *por detrás* de lo visual<sup>322</sup>.

En uno de los ensayos de la orquesta sinfónica donde trabaja la pareja protagonista de *Hacia la Felicidad*, se interpreta la obertura para orquesta a partir del drama de Goethe *Egmont*, de Beethoven. La obra presenta distintas secciones, que la cámara tratará de seguir mediante sus movimientos, pero como sucede muchas veces en el cine cuando se filma una interpretación musical, la cámara nunca parece estar donde debe estar, y eso puede resultar irritante, hacernos conscientes de nuestro encorsetamiento como oyentes-videntes. De alguna manera tenemos la sensación de tener la cabeza bloqueada en una dirección determinada. Toda música filmada sufre una narrativización, con lo que nos resulta muy difícil ceñir nuestra atención al propio discurso musical. Bergman subsanará en la medida de lo posible esto siguiendo con la cámara las intervenciones musicales más destacables de entre los elementos de esta obra musical, además de emplear algunos *travellings* laterales con buena dosis de elegancia, pero en última instancia no podemos evitar la sensación de no poder mirar

---

<sup>322</sup> XALABARDER, C. “Principios Informadores de la Música de Cine”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 187.



donde quisiéramos. Lo mismo sucederá con la obertura de *La Novia Vendida* de Bedrich Smetana, que interpretarán hacia el final del primer tercio de la cinta<sup>323</sup>.

En la misma película, la ambición de Stig como joven e impulsivo violinista le lleva a probar suerte como solista con el *Concierto para Violín en Mi Menor* de Felix Mendelssohn (**anex. I, fig. 8**). Como ya se comentó en alguna ocasión anterior, fracasará estrepitosamente. Esta secuencia cinematográfica, la más interesante de toda la película desde el punto de vista musical junto al final del *film* donde interpretan el *Finale* de la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven (que también oímos y vimos al comienzo del todo), constituye un magnífico ejemplo de cómo la relación música-imagen no siempre obedece al canon “la música acompaña a la imagen”. En los trabajos teóricos sobre la música en el cine suele sobresalir el análisis de las funciones que la música hace como acompañamiento de las imágenes, por más que se añada continuamente aquello de que en realidad música e imagen forman un “todo” orgánico y que como tal todo ello forma parte del hecho fílmico. Y aunque ello no nos parece fuera de lugar en absoluto, y de hecho está marcando el rumbo base del presente trabajo, en escenas como ésta sería conveniente dar una pequeña “vuelta de tuerca” a algunos conceptos que parece tengamos ya asumidos de una forma inamoviblemente unidireccional. Es el caso del “efecto empático” de la música en el cine, ya utilizado anteriormente. La cuestión es, hasta qué punto es la música la que tiene que ser empática con la imagen, y si no cabría la posibilidad de que fuese al revés en algunos casos, y tuviese que ser la imagen quien fuese empática con la música. Es el caso de esta secuencia fílmica. El *Concierto para Violín en Mi Menor* de Mendelssohn tiene un comienzo, desde el mismísimo segundo compás del *Allegro molto Appassionato*, tan poderoso que es muy difícil que noacapare toda la atención en una situación como ésta. Aquí ya no cabe plantearse si la música se adhiere bien o mal al sentimiento sugerido por la escena (lo cual tampoco tendría mucho sentido teniendo en cuenta que la propia escena en sí es el propio violinista y la orquesta ejecutando la música) sino, más bien, si la imagen se adhiere correctamente a la excelsa música elegida para la ocasión. Y no nos estamos refiriendo, obviamente, a si la imagen nos presenta a un violinista con una orquesta detrás tocando la susodicha música lo cual, claro esta, ya se nos está ofreciendo en imagen. Se trata de analizar si el director mediante el manejo de su medio, de la cámara, consigue que la imagen no se acabe convirtiendo en una rémora de unos segundos musicales

---

<sup>323</sup> A propósito de esta obra, el ensayo en que aparecen tocándola llega justo a continuación del momento en que la pareja decide comprometerse e irse a vivir juntos. Además, durante el ensayo Marta da síntomas de un agotamiento que un espectador audaz relacionaría con un embarazo, como acabará siendo confirmado. Más adelante Stig conocerá a otra mujer... Así, y manteniendo las distancias, se podría apreciar cierta conexión simbólica con algunos pasajes del libreto de la ópera.

que de no ser así van a favorecer la pérdida de atención por parte del espectador debido, como venimos diciendo, a su calidad<sup>324</sup>. Vemos cómo Bergman consigue solventar esto mediante un eficaz trabajo cinematográfico en algunos instantes, pero no en otros: el concierto comienza con un plano general de toda la orquesta desde la perspectiva del público; tras unos segundos en que vemos a Marta en otra sala anexa inquieta y escuchando, plano de conjunto/plano entero, esta vez con el director de frente y el violinista de espaldas; a continuación, un primer plano que encuadra a Stig a nivel del busto y de perfil, compartido con el violín, lo cual nos permite ver el ejercicio con los dedos que el actor debe hacer para simular que realmente interpreta ese difícil fraseo además de un muy correcto uso del arco (que visualmente separa perpendicularmente el atento rostro del actor de su mano izquierda sobre el mástil); de nuevo un plano de conjunto/plano entero, esta vez desde la izquierda del solista, para volver al plano general del comienzo, y volverse a alternar los planos anteriores con el director en un plano medio corto frontal, de forma que se da paso a una elipsis mientras sigue sonando la música y el director de orquesta dirigiendo se funde sobre las partituras de un atril que van pasando rápidamente. No en vano, Bergman es plenamente consciente de la belleza e importancia de ese primer movimiento del concierto, y prefiere dejarlo sonar durante un minuto y veinte segundos y, mediante una elipsis, pasar al segundo movimiento (*Andante*) dando por supuesto que ha sido tocado completo, para reservar el error del violinista a este momento, y no al anterior, pues supondría desperdiciar esos soberbios instantes músico-cinematográficos. Ahora bien, es la alternancia de la imagen de Marta inquieta escuchando desde otro lugar o el estatismo un tanto excesivo de algún plano lo que no favorece un resultado plenamente satisfactorio.

En el aludido *Finale* de la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven, el realizador sueco ensalza la partitura mediante un atento seguimiento de las distintas secciones de la orquesta. Comienza con un primer plano a los contrabajos, y mediante un *travelling* entran en el campo los chelos para desde ahí, leve panorámica hacia otros músicos con el director al fondo en un plano total. Poco a poco se van sumando instrumentos, comenzando por los violines, y la cámara lo recoge progresivamente. Entra el hijo de los protagonistas en la sala y se sienta en una butaca, justo cuando Stig comienza con su parte de violín, y al sentir la presencia de su hijo le sonrío. Una pequeña grúa nos ofrece una visión general cercana de la

---

<sup>324</sup> Que conste que en ningún momento nos estamos refiriendo a esa pérdida de atención de la que nos hablará Xalabarder (véase la sección “Sobre el Uso de Música Clásica Preexistente” del presente trabajo) cuando alude al riesgo que se corre cuando se utiliza música preexistente (mayormente incidental) en el cine por ser conocida por el espectador.

orquesta, cuyo “deslizamiento” visual se corresponde con esa misma sensación musical. Una agresiva ola rompiendo contra unas rocas costeras sirve de elipsis para pasar a los últimos segundos de la sinfonía, con la incorporación de los coros, que se supone habrán entrado con anterioridad, en la sección más famosa y conocida del *Finale*, que el director de Cine omite. Vemos planos detallados del durísimo esfuerzo de los contrabajos, del conjunto del coro, así como la velocidad en los violines, y de nuevo la grúa se eleva sobre todos los músicos para dirigirse hacia el niño de la butaca. Sin embargo, el propio director considera como torpe y forzado el tratamiento final dado a esta película, a lo cual tampoco deberíamos prestar excesiva atención aun siendo palabras de su propio creador; no olvidemos que una de las características de Ingmar Bergman es el autoanálisis autocrítico excesivo y desmedido, por el cual ha llegado a afirmar en más de una ocasión que de toda su obra sólo salvaría un par de producciones pues todo lo demás es deleznable<sup>325</sup>. El tratamiento de conjunto es más que correcto. Definitivamente,

la cámara, explorando el espíritu del músico, llega a descubrir el alma misma de la música. No es la primera vez que un director de Cine filma una orquesta cuando va a interpretar un fragmento célebre [...] pero, desde luego, es la primera vez que la cámara permite alcanzar el alma de la música pura. Las proezas técnicas (grúas impresionantes), llevadas a cabo alrededor de la *Novena Sinfonía*, aíslan todas sus bellezas instrumentales [...]. La música nos es entregada para “ser vista”<sup>326</sup>.

Todo este esfuerzo técnico y estético, toda esta tendencia a la reflexión ante las opciones posibles derivan de la paradoja -en términos de Gorbman- que supone la presencia de la música en el cine debido a que la naturaleza de sus “narratividades” es diferente y conduce a una irremediable lucha dialéctica, por más de que ambas sean artes que se despliegan en el tiempo, y que a partir de aquí se puedan desarrollar diversas analogías de positivo interés.

Cuando Marie, de *Juegos de Verano*, da rienda suelta a sus recuerdos del pasado, sentada en la casita-cabaña en la que tantas veces convivió con su novio de aquel lejano Verano de hace trece años, la cámara se aproxima a ella, ya no se queda distante respetando la

---

<sup>325</sup> “Es un melodrama imposible. Una cocina de gas fatal estalla al principio de la película y la *Novena Sinfonía* de Beethoven se explota sin escrúpulos. En realidad no tengo nada en contra del melodrama o del llamado culebrón. Quien usa el melodrama de un modo correcto dispone de enormes posibilidades emocionales. [...] Sólo tengo que saber dónde está la frontera de lo inaceptable o ridículo. [...] No lo sabía en *Hacia la Felicidad*. La conexión entre la muerte de la mujer y *An die Freude* de Beethoven es descuidada e inconcebiblemente frívola”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), p. 238.

<sup>326</sup> SICLIER, J. *Op. cit.*, p. 68.

intimidad de la mujer, ahora se “inmiscuye” despacio, pareciendo querer interrogar a Marie; y la profundización en sus recuerdos dentro del monólogo interior corresponderá con la propia profundización de la cámara en el espacio. La música comenzará a sonar a los tres segundos a base de cuerdas de sonoridad grave, tanto en el carácter como en su altura. Es la suma de la música al movimiento de cámara y/o viceversa lo que transmite esa sensación de profundidad en la psique del personaje, y que hace consciente al espectador de la importancia de la misma.

Esta misma película nos ofrece numerosos ejemplos del quehacer de un ballet clásico. El motivo no es otro que las circunstancias en las que se desarrolla buena parte de la cinta, ya que la protagonista es bailarina. De esta forma, en más de una ocasión la cámara seguirá mediante sus recursos disponibles no ya sólo el discurrir musical de las obras de Tchaikovsky que se oyen, sino su correspondencia con la propia escenografía dentro del academicismo más usual del ballet que se nos ofrece. Podemos ejemplificar de dos formas bien distintas el registro tomado por el director. Las bailarinas se preparan para comenzar el ensayo; son tomadas en un plano de conjunto y a su misma altura. Se despliegan y comienzan a realizar en corro el famoso “despegue de los cisnes”, mientras la cámara, en grúa, asciende, otorgando al conjunto escénico-visual el carácter de volatilidad que pretende la escenografía. Sin embargo, poco más adelante encontramos muy pocos movimientos de cámara para registrar la coreografía. La cámara queda “estancada” a ras de suelo en un par de ocasiones y son las bailarinas las que se acercan o se alejan, constituyendo el único elemento móvil que refleje el fraseo y ritmo de la música.

En *Sueños*, la modelo Doris y su jefa Susanne se dirigen a Göteborg para llevar a cabo una sesión fotográfica. Una vez allí cada una se dedica a sus cosas. Doris, joven y coqueta como es, se dirige a ver los escaparates de las lujosas tiendas de la ciudad. Vuelve a sonar un *Jazz* del estilo del comienzo de la película, que no sólo ayuda a definir la escena sino también a la protagonista, a su frescor juvenil y coqueteo. La música se compenetra con la imagen en algunos pequeños detalles como lo es el que justo en el momento en que el personaje se acerca un poco más a uno de los escaparates en los que venía reflejándose, entra en la música una juguetona trompeta que parece hacer las veces de “fanfarria y cadencia” para acentuar el detalle de la aparición y presentación en el reflejo del cristal del nuevo personaje que la viene observando, y que ya vimos reflejado un poco antes también. Se trata del cónsul entrado en años que acabará pretendiendo a la joven. Se presenta, y tras convencerla de que le permita regalarle el vestido que la muchacha observaba ansiadamente, se dirigen a un parque de

atracciones a divertirse, por petición de la chica. La música del lugar es la típica de esta clase de diversiones, un organillo callejero de feria con sus rasgos circenses y compás ternario. Lo interesante aquí es ver cómo la música se distorsiona y acelera por el movimiento de las máquinas, de las agitadas atracciones que provocan malestar y mareo en el maduro cónsul, es decir, cómo la imagen “doblega” a la música, y no porque el efecto acústico que una persona sienta con el ajeteo circular de la atracción a la que han subido provoque esa acelerada distorsión, sino porque en la relación música/imagen, con intención de que el espectador sienta y comprenda mejor el malestar del cónsul, la imagen por sí sola no parecía suficiente, necesitando de una música que sufra los efectos del agitado movimiento, a costa de una pequeña exageración.

Pasemos ahora a otra película cuyo protagonista también es músico, *Música en la Oscuridad*. Como pianista, opta por presentarse a la prueba de acceso de la Real Academia de Música. En dicha prueba, la cámara se desliza mediante un pequeño *travelling* (apenas un segundo) desde los dedos del pianista hacia el tribunal que escucha a unos metros la obra de Schumann escogida, en un momento preciso de la pieza. Se trata del momento en que se introduce el tema B, de carácter y estilo contrastante con el A, siendo ahora fluido y arpegiado, con lo cual se consigue una acertada simbiosis entre música e imagen, pues el movimiento de la cámara sigue de alguna forma ese carácter agógico de la pieza, y donde debido al carácter preexistente de la pieza de piano, la imagen va por detrás de la música, en cierto sentido.

A causa de su minusvalía física (se ha quedado ciego) no es aceptado, y pasa a trabajar como afinador de pianos en un taller y escuela para personas invidentes. Mientras los niños de la escuela practican y aprenden la lectura del idioma *braille*, escuchamos el *Preludio num. 24 en Re Menor* de Chopin. Con ello se consigue una escena de gran fuerza y sensibilidad, al fundirse esas imágenes con la poética que emana de la pieza. La música proviene de una sala cercana donde Bengt interpreta para un auditorio de personas ciegas, consiguiendo el pausado *travelling* de la cámara unido a la música uno de los mejores momentos de toda la película.

Dramáticamente hablando, el punto álgido de *Cómo en un Espejo* se encuentra en el momento que Karin husmea entre las cosas del escritorio de su padre y encuentra su diario, donde ve escrito que su propio padre siente una malsana fascinación por registrar la evolución de la enfermedad mental incurable de ella. Es aquí donde se introducía la *Zarabanda* de la

*Suite núm. 2 en Re Menor* de Bach, incidiendo sobre el dolor (o sensación de irrealidad, más bien) que sin duda siente Karin. La cámara, que durante la “aventura fisgona” de la chica en el escritorio queda estática en el momento en que localiza una de las páginas del diario y mientras lee en voz alta, se dirige ahora paulatinamente hacia ella después de sonar las primeras notas de la obra, siguiendo el lento pulso y fluir de esa música, hasta acercarse a un plano a la altura de su pecho (entre el plano medio corto y el primer plano). Si la música parece ahondar en el interior de la joven, la cámara pretende lo mismo, y una vez más se complementan para conseguir un mayor impacto. Esta era la segunda vez que se oía la pieza, pero no la última. Más adelante, volvemos a escucharla en la secuencia de los dos hermanos dentro del casco abandonado en la orilla del mar. El alejamiento y aproximación de la cámara a éstos intenta respetar el fraseo de la pieza, su estructura. Así, tenemos a ambos hermanos juntos en un primer plano, la cámara se aleja de ellos en un momento concreto de la frase que realiza el chelo, después de uno de esos *trinos* estructurales tan característicos de las zarabandas, y sólo volverá a ellos (ya no en primer plano) aprovechando un punto cadencial de la obra. Igualmente, también otro de los puntos álgidos dramáticamente hablando, y acompañados por una zarabanda de Bach (de la *Suite núm. 5 en Do Menor*), se aprecia en *Gritos y Susurros*, en la escena en que las hermanas Karin y Maria tiene unos breves instantes de reconciliación y aproximación física y mental, y la cámara oscilada pendularmente de una a la otra. Aquí, la música “va más allá de servir como un acompañamiento emocional, para pasar a construir el mismísimo montaje y ritmo de la secuencia, [determinando] la aproximación de la cámara a la imagen fotografiada”<sup>327</sup>.

En la soledad de su habitación, Elisabet, protagonista de *Persona*, contempla el horror de lo que *es* el Ser Humano a través de una foto que se encuentra dentro de un libro, y que no es sino síntoma de esa angustia neurótica que la ha conducido a un sentir absurdo sobre la vida, a un nihilismo totalizador al que se suma su frialdad e indiferencia ante aspectos básicos de la pulsión vital. La foto en cuestión muestra a un grupo de judíos del *ghetto* de Varsovia amenazados por las metralletas de unos soldados nazis. La música juega con los *crescendi* musicales disonantes, y la tensión que ello genera viene acompañada de forma correlativa por un montaje cada vez más rápido en el que se van alternando, partiendo del rostro de Elisabet, distintas partes de la foto, los distintos rostros, reacciones y emociones de las personas que en ella aparecen... De esta manera música e imagen se complementan mutuamente, y tendrán

---

<sup>327</sup> STEENE, B. *Op. cit.* (III), p. 140.

además en cuenta la conexión de unas imágenes terribles con una música igualmente “terrible”. Se busca una correlación de los tres vértices audiovisuales que percibimos: música-contenidos-estructura. Sobre éstos dos últimos podríamos añadir que “toda la semiología del *logos* cinematográfico se desprende de las significaciones implicativas o alusivas debidas a la puesta en relación de cosas o de acontecimientos cualesquiera. Ahora bien, aunque estas relaciones no siempre sean el *hecho* del montaje, constituyen -o reflejan- exactamente su *espíritu*. Hablar de montaje, por tanto, no es necesariamente hablar de ensamblado o de pegado, sino de esta forma significativa”<sup>328</sup>.

Y en la misma línea pero esta vez sobre un plano estático, vamos a recordar la escena en la que mientras sonaba música de Bach la cámara encuadraba en un primerísimo plano el rostro de la Elisabet Vogler produciéndose una paulatina y progresiva desiluminación sobre el mismo. Suele decirse con las películas de este director que las imágenes parecen hablar por sí mismas, gracias en gran parte a sus ya ilustres primeros planos de los protagonistas, permitiendo que sea su rostro quien *hable* por ellos, aunque se mantengan muchas veces en el plano de lo hierático y aséptico (externamente, pues es en el nivel interno donde se desarrolla la emoción del drama). Esto le permite penetrar en la personalidad humana con una profundidad que traspasa el umbral del *logos*, de lo racional, para entrar en el terreno de los sentimientos<sup>329</sup>. En esta ocasión el personaje calla, pero los rasgos faciales del personaje son acompañados por las notas del *Adagio* del *Concierto para Violín en Mi Mayor* del compositor alemán, de manera que si la música nos invita a reflexionar sobre la situación gracias a las connotaciones que suele presentar su obra, como ya vimos al comienzo, a su vez y por lo que acabamos de decir, el rostro en primerísimo plano del personaje *transfiere* a la música esos sentimientos de la personalidad humana que hemos dicho consigue Bergman con sus encuadres y las historias que cuenta, de tal forma que no sólo la música nos invita (o induce) a una reflexión sobre lo visual, sino que la imagen también prepara esa propuesta sobre la música para el espectador. Esta especie de retroalimentación entre música e imagen, al tratarse de un primer plano -o más aún, de un primerísimo plano- enfatiza el contraste, la lucha interna que suponen este tipo de planos. Para Mitry, el primer plano

da una impresión táctil, sensual de las cosas. Pero, aislándolas, las convierte en una especie de símbolo: el objeto se convierte en la representación viva del concepto que representa un *analogon* en estado puro. Puede entonces decirse que el primer plano es más abstracto en el plano intelectual cuanto que su contenido es percibido más *sensiblemente*. Nada es más concreto

<sup>328</sup> MITRY, J. *Op. cit.* (II), p. 19.

<sup>329</sup> PUIGDOMÈNECH, J. *Op. cit.*, p. 86.

que lo que *muestra*, pero nada es más abstracto que lo que *deja entender*. [...] El objeto no es captado sino por relación con sus propias partes y por relación con el medio que limita el campo<sup>330</sup>.

Es éste el contraste o lucha interna de la que hablamos, donde lo concreto dado debe diluirse simultáneamente, sincrónicamente, con el nivel profundo de las emociones ocultas, en el interior del personaje, y que la historia contada nos ha ido presentando. Al añadirse la música, se insiste en esto último, siendo entonces mayor aún la sensación de tensión entre un nivel y otro, lo cual puede traducirse en emoción estética, siempre que la visión del autor vaya en esa dirección, como sin dudas sucede en muchos ejemplos de Bergman como el que estamos analizando, y favoreciendo entonces que el espectador experimente íntimamente dicha visión.

Además, este conocidísimo efecto luminoso sobre el rostro de la co-protagonista, que dura casi un minuto, sería realmente diferente sin la presencia de la música, pues podría sentirse como tedioso o innecesario debido a su duración -aunque directores como Angelopoulos no tienen mayor reparo en abusar de esta estética fílmica-. Hablamos de la función de “alargamiento secuencial”, gracias a la cual dentro de unos límites más o menos razonables, una buena música puede sostener una secuencia más allá de lo argumental y hacer que su duración se extienda más de lo que podría hacerse de no mediar la aplicación de la música<sup>331</sup>. Ello se debe también a la propia esencia común de estos dos medios artísticos, y su relación con el paso del tiempo, de hecho “nuestra percepción del paso del tiempo mientras escuchamos música o vemos una película es enormemente variable, lo que indica que ambos ejercen un poderoso impacto sobre nuestro sentido interno de la duración”<sup>332</sup>. El propio Igor Stravinsky hablaba de cómo nuestra mente percibe el paso del tiempo musical según hablemos del tiempo real u “ontológico” y del tiempo “psicológico”, según el cual nuestra sensación temporal se subjetiviza y hace más flexible.

Podemos decir, antes de abandonar este *film* para pasar a otros, que en esta película, el conjunto de la imagen, el guión y la música se compenetran con buena coherencia y corrección. Sin embargo, se puede llegar a pensar lo contrario debido al resultado estilístico del producto final, y caer en el error de creer que en *Persona* el azar y la improvisación llevan la iniciativa. Que el estilo fílmico de la película presente esa anormalidad respecto a la corriente dominante del cine del pasado, presente y futuro (a día de hoy podemos decir que no

<sup>330</sup> MITRY, J. *Op. cit.* (I), p. 428.

<sup>331</sup> XALABARDER, C. “Principios Informadores de la Música de Cine”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 186.

<sup>332</sup> LACK, R. *Op. cit.*, p. 354.



ha envejecido en absoluto), que abarque temas en principio tan “extraños” para el amplio público, y que el tratamiento de la cámara, efectos luminosos y demás parámetros cinematográficos sea tan adelantado a su tiempo, no debe despistarnos, sino obligarnos a poner intensa atención a la hora de audio-ver *Persona*. Es una película donde el realizador ha sido más meticuloso que nunca antes en todos los detalles, donde la conexión entre este tipo de cine y la improvisación y estética del caos de algunos tipos de *Jazz* o de la Música Aleatoria está ausente. Ya se dijo una vez que esta película podría compararse en precisión compositiva a una fuga barroca alemana, pero sabiendo llevar esa precisión hacia un terreno artístico que parezca sugerir lo contrario, para lo cual se servirá de este estilo filmico y también de la música incluida.

En lo que llevamos de capítulo, dentro de este modelo compositivo titulado “La Música y la Cámara”, se ha tratado en varias ocasiones los *travellings* y su relación con la música. Antes de continuar, queremos hacer notar que para autores como Mitry, bien sean *travellings* ópticos (mediante una focal variable) o reales, “lo esencial, en todos los casos, es una justificación -física, dramática o psicológica- de los movimientos de cámara”<sup>333</sup>. Sin embargo creemos necesaria cierta matización a estas certeras palabras. En algunos casos, ciertos *travellings* podrán tener una nula justificación psicológica o dramática, y una justificación física muy elemental. Sin embargo, si tienen una relación con la música similar a algunos de los casos que hemos visto, pueden tener otro tipo de justificación dramática e incluso estético-estructural. El *travelling* puede *delegar* su justificación dramática a una música que, como elemento dramático de primer orden en muchos casos, puede hacer uso de presencia en determinada secuencia en la que el *travelling* por sí solo no tendría mayor sentido, pero unido a determinada música tiene el sentido de estetizar a partir de aspectos estructurales como algunos anteriores, y tal vez dejar la lógica dramática a la música.

Es *El Ojo del Diablo* un largometraje donde la música, obsesivamente circunscrita al clave (que ya dijimos al comienzo de la Tesis que en realidad se trataba de una espineta), supone uno de los mejores ejemplos de la función estructural de la música y de ortografía

---

<sup>333</sup> MITRY, J. *Op. cit.* (II), p. 31. El pensador francés pone como ejemplo una escena de *La Solterona*, de E. Goulding, en la que vemos a Bette Davis y a Miriam Hopkins sentadas en un gran salón, y en cierto momento una de ellas se levanta para ir en busca de un objeto, al parecer de primera necesidad. Entonces la cámara la sigue a través de varias estancias y sólo coge un pañuelo sin ninguna importancia. Luego se realiza todo el camino de retorno.

musical en todo el cine de Bergman<sup>334</sup>. Hasta casi treinta inclusiones musicales se dan en todo el *film*, desde fragmentos más bien extensos de obras de Domenico Scarlatti hasta breves ráfagas musicales, de los cuales vamos a comentar a continuación los ejemplos que resulten más provechosos.

La película comienza directamente con la visión del teclado de un clave sobre el que se posan unas manos y comienzan a tocar, con gran estilo y precisión. Se trata de la *Sonata en Mi Mayor (Andante Commodo) K. 380* de Scarlatti, en un solo movimiento. Una vez presentado el primer material musical de la pieza, llega una especie de desarrollo del que se vale Bergman para desplazarse del teclado del instrumento a la pintura que decora el interior de la tapa del mismo, como era muy usual en el diseño de este instrumento en los siglos XVII y XVIII, y sobre la cual se irán sucediendo los títulos de crédito. Se deja sonar toda la sección A<sub>1</sub> del movimiento, hasta la llegada de la semicadencia, con carácter conclusivo, para cerrar exactamente los créditos con absoluta precisión. Lógicamente, ello supone que se ha de ajustar la temporización del despliegue de dichos títulos a una pieza previa preexistente, o al minuto y veinte segundos que se escoge, buscando un punto cadencial y de cierre de sección que, no siendo el final de la pieza sirve al menos para transmitir esa sensación de cierre y pasar al “presentador” de la historia. Después de que éste nos presente el Infierno y lo que le sucede a Satanás en un ojo, en el particular estilo semicómico del *film*, también conoceremos a Don Juan, que será el encargado de subir a la Tierra con los quehaceres que le pide Satán. En el momento en que le arreglan y visten para adecuarse a las circunstancias, se introduce de nuevo música de Scarlatti, la misma pieza de los créditos pero tomando otro lugar del movimiento, muy parecido al otro pero con importantes variantes, y observamos una vez más cómo se deja sonar toda una parte de la pieza unitariamente, con sensación de inicio y final sin mutilaciones (por lo menos sobre la audición en la escena), mientras se sucede el colorista ritual preparatorio, hasta la llegada de la cadencia perfecta final, para dar paso de nuevo al diálogo.

Una vez en la Tierra y en casa del párroco a cuya hija ha de seducir, Don Juan y su criado Pablo no están solos, ya que vienen acompañados de uno de los demonios más

---

<sup>334</sup> La función estructural puede ser “impresionista”: puede emocionar en algunos casos, pero no participa directamente de la acción sino que se distancia de ella, sin implicarse ni subrayar, pero ayudando a vertebrar; o “wagneriana”: en función de su uso leitmotívico, temático... (Para una aproximación a estas cuestiones puede consultarse RADIGALES, J. *Op. cit.*[II], pp. 37-44). Esta película tiene ejemplos de ambos casos, pero aquí vamos a atender al primero, y dentro del cual además vamos a incluir en algún momento el concepto “estructural” que hemos manejado en muchos de los ejemplos, en función de su relación con la cámara, etc. Y en cuanto a la ortografía musical, se trata de cómo las composiciones musicales incluyen en su desarrollo diversas formas cadenciales, o sea, finales de frases, unas conclusivas, otras suspensivas, que nos proporcionan sensación de reposo, inestabilidad, brusquedad, expectación... (Véase BELTRÁN MONER, R. *Op. cit.*, pp. 22-23).

malvados del Infierno, un vejete ataviado a lo monje de clausura, que para pasar desapercibido en la casa parroquial se transforma en un gato negro. La mágica transformación es acompañada por unas fugaces notas de clave, que aparecerán recurrentemente en otras ocasiones. Éstas se suelen denominar *inserts*, y dan cohesión estructural a la cinta, como cuando poco después el gato se desliza sigiloso por la puerta y entra en la casa. Más tarde, el criado Pablo, aprovechando que se ha quedado a solas con la mujer del párroco, y teniendo en cuenta que su *libido* le supera tras varios siglos en el Infierno sin mujer alguna, empieza a decirle bonitas y sensuales palabras, a cortejarla. Ella le sigue el juego un rato, hasta que acaba yéndose un poco escandalizada, momento en el que regresa música de clave, que pasará a la siguiente escena, en la que Don Juan y el párroco se dirigen a la casa de al lado en la que se encuentra su hija, que quiere presentarle a aquél. La música los acompaña desde la anterior escena unos breves segundos hasta que entran por la puerta, y queda en suspensión debido a la semicadencia que realiza para terminar, suspensión que recae sobre la escena, y deja un halo de continuidad, de “coma” o “punto y coma” buscando la metáfora con los signos de puntuación lingüísticos, en la sucesión narrativa. Obsérvese que si la cadencia hubiese sido perfecta o plagal la sensación transmitida hubiese sido bien distinta, más en la dirección de un cierre y pase a otra escena que se desea diferenciar nítidamente de la anterior.

Llegan las presentaciones, y el gato los observa. Regresa el clave en una ráfaga fugaz de notas casi arpegiadas. También cuando se besan, y el gato-demonio mueve la cola satisfecho de ver que todo marcha según lo previsto. Pero se oye la llegada de un coche, que la joven identifica como el de su novio, que no esperaba hasta mañana, y sale a toda prisa abandonando a Don Juan, que queda mirándolos desde una ventana, momento en que regresa la música de Scarlatti, y aprovechando un punto cadencial nos salimos de la historia para volver al presentador de la misma. De nuevo en la narración, en otra de las escenas Pablo vuelve a galantear a la mujer del párroco sin que éste se entere, pero no acaba de convencerla para que se acueste con él. Vuelve a aparecer el gato negro, que se esconde debajo de una mesa, y es de nuevo acompañado de la ráfaga de notas. Pablo vuelve a insistir utilizando todo su ingenio en las artes de la seducción, y sin dejar realmente de ser sincero con ella. Cuando la acaba convenciendo y ella se deja besar con los ojos cerrados, una mano sobre el hombro de Pablo junto a una nueva sucesión breve de notas al clave (el demonio ha recuperado su aspecto habitual) le recuerda que Satán le prohibió expresamente fornicar en la Tierra. Comprobamos definitivamente que todas estas pequeñas células que acompañan al gato-demonio van vertebrando diversos momentos del largometraje, como si de un *leitmotiv* se

tratara, pero de un *leitmotiv* con escaso contenido dramático más allá de su mera presencia y funcionalidad estructural, al igual que esas cerca de treinta presencias musicales al clave suponen un ejemplo de lo que se denomina *leitmotiv* tímbrico, siendo el timbre y no la melodía el motivo conductor, en su capacidad de unitarismo.

Una última muestra, y asociado de nuevo a los finales de una pieza y su repercusión o correlación con lo visual, lo vemos cuando se le aparece al párroco el demonio para provocarle con increíbles verdades, como ésa de que su fiel mujer de vida en castidad, está copulando con uno de sus invitados. Al principio se ríe y no le hace mucho caso, hasta que la corrosiva duda le supera y corre con celeridad hacia la habitación donde piensa que ella duerme, mientras oímos de nuevo música de clave paralelizando en su rápida fluidez rítmica y velocidad el ajetreo del hombre; pero en un arrebato de sensatez, se para bruscamente ante la puerta, y la música realiza igualmente un brusco parón, que ni siquiera se trataría de una cadencia rota, por ejemplo, sino a que la pieza es abortada abruptamente, en cualquier lugar, a la vez que él para en seco frente a la puerta.

## “FUERA DEL TIEMPO EN EL TIEMPO”

Para Michel Chion, la música,

especialmente cuando se asocia, como es frecuente, a la suspensión de los ruidos reales [...] tiene la particularidad de poder crear un *fuera del tiempo en el tiempo*, un tiempo entre paréntesis. El paréntesis musical en muchos *films*, encarnado por esas secuencias de felicidad o muerte, de sueño o de destino que casi siempre corresponden a un momento en que desaparecen los ruidos y las palabras, representan un momento de deleite, de placer, de emoción, a veces de horror, que escapa al hilo lineal y cronométrico del tiempo<sup>335</sup>.

Este será el caso de algunas escenas del cine de Bergman, donde efectivamente parece que por unos breves instantes nos encontremos fuera de la linealidad de la historia que se nos está presentando, y en algunos casos sin necesidad de que palabras o ruidos ambientales desaparezcan.

Así, por ejemplo, en *El Séptimo Sello*, caballero y escudero llegan a un pequeño pueblo donde el primero espera poder confesarse y de paso recibir el consuelo y guía de su religioso confesor, ahora que se siente en las garras de la Muerte y su fe en otra vida flaquea como nunca antes lo hizo. Mientras el caballero se dirige al confesionario, el escudero Jöns se queda hablando con un pintor de murales (posiblemente Albertus Pictor, aunque no se especifica). La conversación les lleva a tratar el tema de la peste negra que asola esa zona. Por un momento la cámara se dirige hacia el espeluznante mural de la pared, mientras el pintor describe detalladamente los efectos de la macabra enfermedad. La música contribuye a crear un interesante efecto evasivo, pues mediante su lúgubre sonoridad (que recuerda la música que acompaña a la Muerte) subraya las palabras del pintor, otorgando una profundidad a su discurso que no tendría sin la entrada de esa música incidental. La “vuelta a la realidad” se producirá al cesar la música, entrar de nuevo en el campo visual el pintor, y volver a oírse el tañido de las campanas, que habían dejado de sonar al entrar dicha música.

En otra de las escenas, vemos el interior de la taberna del lugar con varios comensales y bebedores. De nuevo se producirá el efecto de *fuera del tiempo en el tiempo*, cuando al hablar en una de las mesas del *juicio final*, la cámara se detiene frontalmente en uno de los comensales en un plano medio y sus apocalípticas palabras bíblicas se cargan de *pathos*

---

<sup>335</sup> CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 216.

majestuoso y nos transportan lejos del lugar por unos segundos, gracias a la música que escuchamos de fondo: el tema musical de la Muerte<sup>336</sup>.

Cuando Marie, en el comienzo de *Juegos de Verano*, se decide a abrir el diario de Henrik, está acompañada por una música diegética de piano que se oye a cierta distancia, y que es circunstancial, contextual a su lugar de trabajo (la academia de Ballet), suponiéndose de algún ensayo próximo. Esta música y el diálogo con una de sus compañeras de ballet que está con ella en el camerino constituyen su puente de unión con la realidad del presente inmediato. Ahora bien, éste se diluirá poco a poco al aparecer una melodía en oboe tocando el tema central de la película, en el instante en que ella se sumerge en el diario. Sobre las páginas del mismo aparece, agrandándose progresivamente, el rostro de Henrik, mezclándose ambas imágenes. El piano en segundo plano acaba desapareciendo, y queda el oboe solo. Se enfoca medio rostro de Marie en primerísimo plano, y por unos instantes la protagonista se ha evadido hacia el pasado, hacia los duros recuerdos de su malograda relación con su joven amor de aquel Verano. Pero como casi siempre en estos casos habrá que volver a la realidad, esta vez mediante la interrupción de su compañera sobre el oboe (“¿qué ocurre, Marie?” -dirá-), la posterior incursión de una niña y el regreso del piano del ensayo de alguna estancia del edificio. Más adelante, cuando se decide a acudir a la isla donde se produjo aquel romance y profundizar en sus recuerdos, volvemos a ver otro efecto similar. En el momento que cierra los ojos y en monólogo interior dice “fue hace unos trece años” la cámara se aproxima paulatinamente hacia ella, y la música “de fondo” que se añade corta de forma brusca los ruidos climáticos en derredor (el fuerte viento), que sostenían la narración vinculada al momento y lugar. Sin embargo, en esta segunda ocasión no volvemos directamente a la realidad del presente inmediato, como suele ser habitual cuando hablamos de esa sensación de “fuera del tiempo en el tiempo” sino que pasamos directamente al pasado hecho narración filmica, es decir, nos sumergimos en un *flashback*.

En *Fresas Salvajes*, en la conversación que tiene Borg con su nonagenaria madre en uno de los descansos de su viaje en coche, ésta recuerda algunos nombres del pasado, entre los que se encuentra el amor de juventud de su hijo, y la boda de esta chica con el hermano de éste. El recuerdo del pasado, el dolor y la melancolía, se subraya por el *leitmotiv* musical de la

---

<sup>336</sup> Este “tema” no identifica solamente a la Muerte cuando aparece en la pantalla, sino también cuando se la alude indirectamente a ella o a sus estragos y rastro de su presencia: a la muerte (con “m” minúscula), en definitiva.

película (la cabeza del tema central) mediante el uso exclusivo del violín. Pero lo que nos interesa aquí es ver cómo en ese momento la cámara sólo le enfoca a él, quedando los demás personajes (su madre y su nuera) fuera de campo, consiguiéndose de nuevo el recurso evasivo del que estamos hablando. Al cesar la música y retroceder la cámara encuadrando en el campo visual a su madre parece que “volvamos” a la realidad. Poco después, el guión alcanza uno de los puntos álgidos de toda la película: Marianne le cuenta a su suegro los motivos de su aparente ruptura sentimental con su hijo, debido a la negativa de éste de aceptar seguir con ella si no renuncia al hijo que lleva en sus entrañas; y hace saber al anciano cómo se parece a su hijo, cómo ambos se sienten muertos en vida. Esta y otras reflexiones dentro del coche parado en que se encuentran son interrumpidas por los jóvenes autoestopistas que aparecen tras la ventana bajada a la derecha de Borg con un ramo de flores que le ofrecen como ofrenda por haberse enterado que celebra su Jubileo Doctoral. Sin mayor preámbulo un plano le aísla bruscamente sobre un fondo negro, y regresa una vez más la melodía del tema central en violín. En esta ocasión, la salida de la narración temporal conduce a Isak a aislarse en su meditación, a pensar en la trascendental conversación que acaba de tener con su nuera, trascendentalidad reencuadrada por la música y el efecto de aislamiento, que repercute sobre los minutos pretéritos, y hace comprender al anciano (el viaje está llegando a su fin) que la única redención *en esta* vida a su existencia la encontrará en el acercamiento a los demás.

Y por último, en la ópera prima del director, *Crisis*, vemos este mismo efecto en la persona de Jack, ese pequeño *outsider* semicaracterizado que acaba constituyendo el primer suicida entre los muchos que se verán (o intentos de) a través de esta filmografía. En dos ocasiones previas a esta acción autodestructiva, una al principio del *film* y otra mucho más adelante, este hombre transmite con sus palabras un desasosiego con su vida presente, un desajuste respecto a aquel su pasado, que deja translucir su inestabilidad. Son dos escenas en las que pensativo y reflexivo comenta a Nelly, la joven que acaba seduciendo, y a la madre de ésta la segunda vez, este desasosiego del que hablamos, pero en un lenguaje retórico y críptico. Sus palabras vienen acompañadas por la introducción de una música de fondo a bajo volumen, de sonoridad sinfónica e inquietante, que favorece una sensación de ruptura con el diálogo que mantenía con cada una de las mujeres por separado, un “aparte” temporal. Más aún, en la segunda escena podemos apreciar lo que será uno de los detalles de estilo, estructuralmente hablando, más característicos del director, y que en una película tan alejada de lo que acabó por definir su cine con los años, ya está presente. Se trata de un

desplazamiento de la cámara -una aproximación con el *zoom* (*travelling* óptico) es técnicamente algo posterior- hacia el personaje visible en una toma, mediante la cual se pasa de un plano medio corto a otro plano medio corto que está muy cerca ya del primer plano, manteniendo los demás parámetros de la toma (ángulo, nivel, altura) como estaban. Es un gesto sutil por parte del director, que no hay que confundir con sus conocidos y a día de hoy ya míticos primeros planos, con el cual la narratividad se desdobra por unos instantes, y pasamos de ámbito del *aquí y ahora* a un *ahí interior*, a un plano psicológico del personaje, donde parece no haber superficie ni coraza, donde por unos breves segundos ha sido él mismo. En el segundo ejemplo sucede de esta manera, sumándose y reforzando esa evasión *momentánea* ejemplificada en el capítulo. En este segundo ejemplo la música entrará unos segundos después de esta aproximación, y cuando la cámara retrocede la música desaparece.



## EL SINFONISMO

La música de cine, como bien sabemos y como hemos ido mostrando en muchos apartados de este trabajo, bebe de muchas fuentes musicales, dependiendo del momento histórico en que nos encontremos, del tipo de película, director, etc. El sinfonismo, en el sentido más amplio de la palabra, desde el sinfonismo llamado “clásico” al sinfonismo “ecléctico”, fue y sigue siendo una referencia obligada. El Romanticismo tardío, el Postromanticismo, y en menor medida algunas tendencias sinfónicas moderadas del siglo XX como por ejemplo las del Neoclasicismo y con el paso del tiempo el atrevimiento atonal, han entrado en la gran pantalla como si de una parte imprescindible de un *film* se tratara, como una parte más del mismo.

Comencemos por *El Séptimo Sello*. En esta obra, antes de aparecer ningún personaje, en un contrapicado la cámara enfoca un cielo majestuoso con un águila, posiblemente la del Apocalipsis (esta película se inspira en el Apocalipsis de San Juan [8, 1-2]) mientras suena la música compuesta por Erik Nordgren. Se trata de sinfonismo y coralidad mixta, mayestáticamente siniestra, de influjo stravinskiano e incluso bajo la estela de algunas obras de Alexander Scriabin y Carl Orff.

Mucho más adelante, toda la compañía (caballero, escudero, herrero, juglares...) se adentran en el bosque. Apreciamos un cambio de clima, y misterio circundante, además cae la noche. La música es nueva, pero mantiene conexión con el resto de la película (oscura coralidad y viento metal). A escaso volumen, junto con los *staccati* en contrabajos, se insinúa una marcha a hurtadillas en medio de las desconocidas fuerzas telúricas en derredor. La obra de pintores como Caspar David Friedrich está muy presente, así como el tópico estético de lo *sublime*, a partir de la presentación de una naturaleza de misterio insondable que parece una “caja de resonancia psíquica” al estado de ánimo de los personajes y la situación. La música sinfónica subraya todo esto otorgando una especie de “segundo encuadre” a la imagen, gracias a sus propiedades emotivas. Al rato, aparece la compañía de monjes y soldados que se disponen a quemar a la “bruja” que llevan en la carreta, y que ya vimos con anterioridad en el pueblo<sup>337</sup>.

---

<sup>337</sup> Es en este tipo de detalles donde Bergman se muestra un firme heredero de la tradición del cine escandinavo de un Carl Dreyer, Victor Sjöström o Mauritz Stiller. Sobre la influencia de las condiciones naturales en el Arte como elemento sociológico a tener en cuenta, véase FURIÓ, Vicenç. *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 84-91. (2000); donde comenta brevemente (en concreto en la p. 88) la relación y presencia de la naturaleza en los autores nórdicos, incluido Bergman. El estilo musical desplegado por Nordgren en momentos como éste potencia unas sensaciones que el Cine Mudo de los dos últimos no pudo desarrollar de esta manera, obviamente.

Dejan atrás a los soldados e inquisidores, y se adentran más en el bosque, camino del castillo. Muerte y caballero retoman su partida de ajedrez. El juglar Jof lo ve y asustado huye con su mujer e hijo. Con gran apremio su carreta atraviesa el bosque en medio del viento, los rayos, la tormenta y la lluvia. Rodeados de un ambiente lúgubre e inquietante esperan la llegada de la mañana. La música será fiel descriptora de la situación: sinfonismo postromántico con rasgos de modernidad (alejado en este caso de su vertiente más pomposa, tan manida en el arte cinematográfico), coralidad stravinskyana, dinámica agresiva, intensas culminaciones, tonalidad expandida, potencia en el viento metal, elementos descriptivos...

Los títulos de crédito de *Fresas Salvajes* son acompañados por una música sinfónica que acabará constituyendo el tema musical central de la película, y aparecerá con mucha frecuencia, casi siempre bajo la forma de la variación. También se presentará en forma de *leitmotiv*, insinuándose, sonando sólo su cabeza, etc. Comienza con un *glissando* en arpa que da pie al sinfonismo del tema y su característico lirismo melancólico.

Sin salirnos del primer *flashback* de Borg, en un momento se llama a toda la familia a comer y se dirigen hacia la casa. La insustancial música sinfónica que suena nos muestra la otra cara del tratamiento sinfónico del largometraje, con un estilo sobrecargado e ingenuo, pero no obstante válido y tal vez necesario para enmarcar musicalmente una escena “de trámite”.

Más interesante nos parece la música orquestal de otra de las escenas posteriores. Una vez más en la carretera, no pasa mucho tiempo sin que hagan su última parada antes de llegar a su destino definitivo. Mientras los jóvenes paran para coger unas flores con que obsequiar humildemente al anciano, pues se han enterado de la celebración de su Jubileo, éste cae dormido y vuelve a soñar. Esta vez ve de nuevo a su amor de juventud acercándose a una cuna en medio de un misterioso crepúsculo, con un cielo plagado de aves y árboles retorcidos y deshojados. Oímos una música postromántica en la línea del primer Schönberg: trémolos sobre un triste fraseo de las cuerdas, cromatismo, celesta pendular hipnótica, etc. Se enuncia el tema central en otra de sus variaciones musicales. La escena contendrá elementos conectados con el naturalismo escandinavo de raíz romántica, junto a una compleja red de símbolos, y la música ayudará a ambientarlo. Borg se acerca a la cuna solitaria, y la música se torna más agresiva al introducirse insistentes golpes percusivos. Ahora el tema musical lo llevan las trompas, otorgando un *pathos* heráldico y firme. Esta escena, como en las anteriores comentadas sobre *El Séptimo Sello*, vuelve a recordarnos la esfera de lo *sublime*, o por lo

menos a parte de ello, y una vez más realizado por la presencia y estilo de la música sumada a esas imágenes. Edmund Burke de hecho consideraba la naturaleza oscura y lóbrega, los cielos nublados, la noche, el ruido excesivo (como las tormentas, por ejemplo) y el cese brusco de un sonido y su tendencia hacia el silencio más absoluto, los gritos de los animales..., como fuentes de lo *sublime*<sup>338</sup>.

Otro tipo de postromanticismo encontramos en una de las primeras escenas de *El Silencio*. Al quedarse Ester sola mientras su hermana y sobrino duermen, escucha en la radio la música de una sinfonía de aire postromántico. Pero se trata de ese postromanticismo cinematográfico que nos obliga a tener cautela al tildar como postromántica una gran cantidad de música sinfónica de cine sin concretizar más, como sucede en ocasiones en la teoría de la Música de Cine. El primer Arnold Schönberg, Gustav Mahler o buena parte de la obra de Richard Strauss no siempre se corresponden totalmente con esa música cinematográfica que se califica también como postromántica. Del ejemplo anterior a éste media un trecho considerable que no podemos soslayar. Ahora la música juega con ese melodismo y estilo típicamente cinematográfico-americano, aunque no haya sido música compuesta para el *film* en cuestión, que, junto al humo del cigarro de Ester y su vaso de alcohol, da a la escena cierto *glamour* al estilo del cine de las dos décadas anteriores. Sin embargo la película poco o nada tendrá que ver con esa concepción cinematográfica, como se acabará comprobando.

El ambiente musical general de *Ciudad Portuaria* se moverá en las coordenadas estilísticas del Cine Clásico de los años treinta y cuarenta<sup>339</sup>: neorromanticismo, escritura y orquestación brillante con predominio sinfónico, preponderancia de las cuerdas, melodismo edulcorado, continuada presencia, arquetípicas caracterizaciones, refuerzo de la acción dramática en cada ocasión posible, tematismo, *leitmotifs*, etc.<sup>340</sup>. Algunos de estos rasgos los

<sup>338</sup> Véase BURKE, E. *Op. cit.*, 61 y ss.

<sup>339</sup> Aprovechamos este punto para distinguir entre Sinfonismo Cinematográfico y Sinfonismo Clásico Cinematográfico: “llamamos genéricamente Sinfonismo Cinematográfico al modelo hegemónico creado en Hollywood como fondo musical de las películas en los primeros años treinta, inmediatamente después de la llegada del sonoro, y a sus desarrollos y variaciones a lo largo del tiempo. [...] Llamamos específicamente Sinfonismo Clásico Cinematográfico a su primera etapa, tanto por su carácter de referencia y modelo”. COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*, p. 107. Aunque se esté haciendo referencia a Hollywood, su influencia sobre la música de cine europea en esta época es indudable para algunos *films*.

<sup>340</sup> Hay quienes han visto en algunas escenas del *film*, como la presentación al comienzo del ajetreo industrial del puerto y los desembocaderos una palpable influencia del Realismo Poético del realizador francés Marcel Carné, en producciones como *Quai des Brumes*, y del Maurice Jaubert de antes de la guerra en las cuerdas melancólicas de la música de Erland von Koch. Véase COWIE, P. *Op. cit.* (I), p. 126. Maticemos de todas formas que el “Jaubert de antes de la guerra” -el único Jaubert posible por otro lado porque murió en el frente- incluye

apreciamos cuando Gösta se encamina con su maleta en busca de pensión, por ejemplo. Lo curioso de esto es hasta qué punto este estilo musical es apropiado para el cine neorrealista, etiqueta a la que se adscribe esta obra, más incluso que con el Realismo Poético. No es que sea desmedido en el caso de Bergman, y menos si tenemos en cuenta que grandes obras maestras del Neorrealismo como *Ladrón de Bicicletas*, *Humberto D.* o *Roma Ciudad Abierta* (en el ámbito italiano, cuna de este movimiento cinematográfico) no prescinden de una música con algunos rasgos similares a los anteriores, pero sin embargo no podemos dejar de sentir cierta falta de correspondencia entre la temática de este cine y la música que escuchamos. Y así sucede en *Ciudad Portuaria*, donde frente a un estilo tan marcado por mostrar a unos individuos bajo las duras directrices de un áspero sistema social, oímos una música que podría haberse extraído perfectamente de una comedia romántica americana. Con ello, más que acentuarse la dureza del guión parece que se pretenda “reconstruir lo cotidiano bajo el manto de una armonía ilusoria creada por la música de la banda sonora”<sup>341</sup>, lo cual, para los intereses ideológicos del *film*, puede resultar contraproducente. Algunos autores han sopesado esto mismo a la hora de analizar el estilo musical de grandes películas del Neorrealismo italiano, y algunas de sus conclusiones pueden tenerse en estimación a la hora de trabajar otras películas fuera del territorio italiano pero bajo la influencia de este estilo en cuestión. Por ejemplo, para Ludovico Lunghi<sup>342</sup>, este cine necesita de música porque un naturalismo excesivo mediante la mera filmación de las apariencias externas de las situaciones no es suficiente para representar toda la realidad, ya que la música ayuda a expresar el significado interior. Aún así, tiene presente el problema que la música posee para el Neorrealismo, y es que para transmitir el carácter de la típica secuencia en una de estas películas, como por ejemplo un sofocante día en un suburbio urbano, la visión de unos pies sucios y dolidos, alguien tirado muerto de cansancio, moviéndonos desde una toma panorámica hacia un plano más cercano de alguien típicamente representativo entre la multitud, todo ello imbuido por una sombra de bestialidad... Aquí, sucede que la cámara es silenciosa, la naturaleza es “silenciosa”, incluso esa persona en su lenguaje cansado y palabras de la calle es de alguna manera silencioso, y se echa en falta esa tercera dimensión que sólo la

---

elementos opuestos a estos modos de concepción compositiva, como uno de los nombres más destacables de aquello que en su día se dio en llamar “música desdramatizada”. Tal vez sean más los considerables períodos en silencio musical del *film* para ser de la segunda mitad de los años cuarenta, que el conjunto compositivo musical lo que conecte con las teorías del músico francés, aunque dicha música sí que recuerde en algunas cosas, influencia debida en parte a la estética de la película como tal sobre la propia música.

<sup>341</sup> LACK, R. *Op. cit.*, p. 184.

<sup>342</sup> LUNGI, Fernando Ludovico. “La Musica e il Neo-realismo”; en MASETTI, E. (ed.). *La Musica nel Film*. Roma: Bianco e Nero, 1950, pp. 56-60. *Apud* DYER, Richard. “Music, People and Reality: the Case of Italian Neo-realism”; en MERA, M.; BURNAND, D. (eds.). *Op. cit.*, p. 28.

música puede proveer. Es decir, “el típico sujeto del Neorrealismo no puede hablar por ellos mismos: es necesaria la música para hablar por ellos. Pero esa música no será su música”<sup>343</sup>. Y he aquí el problema, pues la música que se utiliza en películas como la que estamos tratando está muy alejada de la realidad de los personajes, como nos muestra la diégesis de la historia en situaciones como la sala de baile donde se toca *Swing* en la que se conocerá la pareja protagonista, o como la música callejera que oímos en alguna ocasión en *Un Verano con Mónica*, película que también mantiene algunas conexiones con este estilo de cine, aunque en considerable menor grado. Desde luego, resulta difícil que con el añadido de tal música sinfónica sintamos algunas de estas películas como esa pura inmanencia y fenomenología que propone Bazin en el que es uno de los mejores estudios del cine neorrealista<sup>344</sup>.

Partiendo de este hecho, y puestos a tomar por elemento consustancial la música en estas películas, tal vez sea más acertado matizar esos usos musicales en otras direcciones. Pensemos por ejemplo en la escena en la que vemos a Berit en su casa esperando ansiosamente la llamada de Gösta, quien prometió llamarla después de conocerse y pasar su primera noche juntos. Suena el “tic-tac” del reloj de la pared a un volumen especialmente alto, perceptible para el espectador, acentuando la sensación de expectación. Comienza a discutir con su madre, y se oye de fondo una inquietante música sólo mediante la sección de cuerda, de estilo postromántico (en su vertiente más pre-expresionista), *in crescendo*, que unida al “tic-tac” del reloj recrea el clima onírico-psicológico de la siguiente escena, en la que además el sonido del reloj continúa, y en la que un *flashback* nos conduce a la infancia de Berit. Aquí, se nos presenta una de las muchas duras discusiones entre sus padres, de las que la Berit niña tuvo que ser testigo. Al final de la secuencia vuelve la anterior música de cuerdas que del presente nos condujo al pasado, y que ahora nos devuelve del pasado al presente. Definitivamente se ven, y poco a poco nace en ellos la llama del amor, que irá creciendo con los días, hasta decidir que se acabarán casando. Como pareja enamorada se dedican a pasear por el parque, en medio de la cálida y luminosa Primavera. Volvemos a oír música romántica de cine recargada a base de cuerdas y arpa y que jugará con los motivos exóticos -en el sentido asiático-impresionista- del comienzo del *film*. Esta música, y de forma muy común en los años del Cine Clásico, bien hablemos de Norteamérica o de Europa, está sometida a un proceso de neutralización (disminución de la escala dinámica, reducción de la intensidad de tonalidades, pérdida de profundidad plástica...), y constituye un buen ejemplo de cómo, en

---

<sup>343</sup> DYER, R. “Music, People and Reality: the Case of Italian Neo-realism”. *Ibid.* [Trad. propia].

<sup>344</sup> Nos referimos a buena parte de los artículos del crítico francés compendiados bajo el título *¿Qué Es el Cine?* (Véase *op. cit.*).

opinión de algunos filones de pensamiento, el predominio de las cuerdas en demasía sobre el resto de instrumentos, junto a la adición de otros como el arpa, acaban creando una coloración empalagosa.

Tras discusiones y demás avatares finalmente acabarán reconciliándose, pero deciden huir a Alemania a escondidas para no tener que soportar las amenazas de la madre de Berit y de la encargada de Asuntos Sociales. Decidirán esconderse en un barco alemán que está atracado en el puerto y con cuyo capitán han pactado, pero en el último momento se echan para atrás y deciden afrontar su futuro juntos en su ciudad, sin necesidad de huir a ninguna parte. En este punto se cerrará la película siguiendo el clásico formato de los finales a lo *happy end* de la época: la cámara se eleva sobre nuestros dos protagonistas y muestra una visión general de la gran ciudad y su puerto a través de un plano general largo, y una optimista música sinfónica, *in crescendo* y con forma cadenciosa, prepara la “cadencia” de la propia película, como nos acaba confirmado el fundido en negro final.

En general, la música compuesta por Erland von Koch para este largometraje no presenta nada que pueda ser motivo de excesiva alabanza o crítica; sigue las pautas lógicas y razonables que podemos esperar de una película de estas características y más todavía de esta época. Si por un lado se ajusta muy bien a la descripción de situaciones o personajes, por el otro peca en exceso de esto mismo; si contiene detalles de originalidad en algunos momentos, en otros adolece de una previsibilidad que el paso del tiempo no ha perdonado, como por otra parte sucede en muchísimas películas de aquella época. Así, tendremos que ser cautos a la hora de ensalzar esta música sinfónica por el mero hecho de incluirse en una película de un director de la fama y talento unánimemente reconocido de Ingmar Bergman, pues ello nos puede conducir a equívocos sobrevalorativos. Para Company “decir que se trata de un *film* de Bergman [...] es suministrar al producto un valor añadido más al tiempo que valorarlo apriorísticamente como artístico para su degustación”<sup>345</sup>, y por ese mismo motivo aconsejamos la precaución referida. Lo mismo debería decirse de la música del mismo compositor para la primera obra de Bergman, *Crisis*. En esta ocasión, los ejemplos de “música prescindible” son muy frecuentes, y así fue visto en su momento; sin embargo, vamos a rescatar otros que, aunque de nuevo siguiendo las pautas lógicas y razonables de las que hablamos al analizar películas de esta época (pensemos que *Crisis* se filmó en una fecha tan temprana como 1945, estrenándose en las primeras semanas del año siguiente), merecen ser observados a la hora de analizar el sinfonismo musical del *film*. En primer lugar, el propio

---

<sup>345</sup> COMPANY, J. M. *Op. cit.*, p. 11.

tema inicial de la película es de una reseñable efusividad y severo aparato rítmico que recuerda algunos momentos del sinfonismo de un Dimitry Shostakovich o de manera más próxima un Bernard Herrmann, compositor que por esas mismas fechas ya comenzaba a ser un punto de referencia dentro de la composición músico-cinematográfica debido a su colaboración unos años antes con importantes obras de Orson Welles. Con una cuerda frotada a la que se le unen unos cobres y conjunto percusivo generosos, este tema reaparecerá ocasionalmente, frecuentemente variado. Se trata, por cierto, de la música con la que un joven director comenzó su *corpus* filmico, al ser la música que abría su primera obra, y dejarlo sonar sobre un fondo negro preliminar a los créditos unos veintitrés segundos. Parece que Bergman, joven e inexperto en muchos aspectos, como deja entrever la que es sin lugar a dudas una de sus obras menores, desease “comerse” el Mundo, lo cual se correspondería perfectamente con los pensamientos que rondaban por su cabeza, como se puede leer en sus obras autobiográficas. Bien es cierto, y conviene tener presente, que en muchas ocasiones y más en esta época, muchas de las decisiones en torno a una película no dependían tanto del director como de la productora, y más cuando un director es joven y sin renombre alguno, como era su situación por aquel entonces<sup>346</sup>. Por lo tanto habrá que sopesar hasta dónde abarca la coordinación entre director-compositor y hasta dónde la “orientación” desde Producción, y no nos estamos refiriendo a las fases de preproducción, producción y postproducción que determinan a veces la relación creativa entre un compositor y un director de Cine, sino a las decisiones estilísticas de cara a una futura rentabilidad económica. Sea como fuere, una vez una obra cinematográfica venga firmada por un director, nos dirigiremos a él a la hora de hablar de la música de determinada obra, no en el aspecto puramente compositivo, claro, pero sí desde la responsabilidad de la presencia de la música en una película que, al fin y al cabo, viene definida como “un *film* de ‘tal’ director”, de Bergman en nuestro caso. Así lo hemos venido haciendo y así seguiremos haciéndolo, más aún si tenemos en cuenta lo que acabamos de decir a pié de página. Se tome como se tome, el ímpetu de este comienzo y de algún otro momento de la película donde se utiliza la misma música, con mayor o menor grado de variación, es manifiesto. En otras ocasiones, su composición se orienta más en otra dirección; piénsese en escenas como aquella en la que Jenny e Ingeborg, madre biológica y madre adoptiva respectivamente de la joven Nelly discuten con quién estaría ésta mejor. Ello es

---

<sup>346</sup> Y esto siempre y cuando hablemos de este tipo de películas y de esta época, pues durante muchas de sus obras de los años cincuenta, antes incluso de empezar a disfrutar de ese privilegiado margen de acción que desde la Producción le fue dado con los años gracias a sus méritos y respeto en importantes naciones extranjeras, Erik Nordgren, su principal compositor musical, comentó en alguna entrevista posterior cómo el director controlaba en todo momento dónde, cómo y cuándo deseaba la introducción de la música de sus películas.

motivo de serio disgusto y desazón para Ingeborg, quien sabe que tal vez no pueda competir con las posibilidades que Jenny ofrece a su hija, a la que por otro lado abandonó y no se ha molestado en volver a ver en dieciocho años. Al despedirse Jenny, Ingeborg se queda a solas con sus cavilaciones, asumiendo una posible pérdida sentimental; se levanta y lánguidamente se dirige hacia su piano, se sienta y llora, acompañada por una música orquestal de cuerda que paraleliza con su estado anímico, y en un aumento de intensidad se incorporan los vientos y la percusión al conjunto orquestal, siguiendo un *pathos* tchaikovskyano, con una intensa culminación lírica a medida que la cámara se acerca a la mujer y comprobamos que en su rostro se dibujan las lágrimas.

*Sonrisas de una Noche de Verano* da buena cuenta de la sobreabundancia musical dentro de lo que venimos definiendo como “estilo de música de cine”. El estilo sinfónico, por tanto, también tiene sus pertinentes apariciones recurrentemente. Un buen ejemplo lo hallamos en la secuencia del viaje de Desirée Armfeldt a casa de su anciana madre. Vemos una calesa tirada por caballos a muy buen ritmo, y la música lleva ilustrativamente el “trote rítmico” a imitación del galopar de los caballos, y dentro de un estilo sinfónico alegre y festivo en una de las variaciones de uno de los temas secundarios. Llegan a la mansión, y del carruaje baja la mujer (todavía no sabíamos que era ella), variando la música, que se “feminiza” para caracterizar a la elegante y joven dama. Ahora cae de lleno en un estilo sinfónico postromántico que recuerda al de muchas películas de la época.

Pasemos ahora a *Música en la Oscuridad*, película que muestra un estilo y tratamiento musicales bastante similar en determinados momentos a *Ciudad Portuaria*, tratándose como se trata de una partitura del mismo compositor, E. v. Koch. Desde los mismísimos créditos aparece música, típica del Cine Clásico americano y de algunos ejemplos de otra tendencia en la propia Europa, el Realismo Poético francés, y su profundización en el melodrama de raíz decimonónica. Nos estamos refiriendo al sinfonismo romántico-cinematográfico de nuevo, que además incorpora un halo de ese exotismo de la música impresionista. A excepción de la música “de pantalla”, con ejemplos de Chopin o Schumann, casi toda la música incidental de la película sigue ese estilo, es decir, clásico sinfonismo ligero cinematográfico de los años treinta y cuarenta, preponderancia abusiva de las cuerdas inclusive, y con un perfil melódico de una perfección saturadora, tratando de evocar en muchas de las ocasiones ese amor pleno y redundante que viven los enamorados protagonistas, y transmitirlo tal cual a los espectadores.



Como comenta Lack parafraseando a Caryl Flinn, “para los compositores de estudio que trabajaban en los años treinta y cuarenta la reelaboración consciente de muchas obras del canon romántico ligero del siglo XIX era un intento consciente de evocar la plenitud en sus oyentes, y tal vez también de volver a llenar de contenido su papel como compositores contratados en un sistema altamente institucionalizado”<sup>347</sup>.

En ocasiones el estilo sinfónico cinematográfico del que venimos hablando se deja llevar por vericuetos de inspiración dieciochesca vienesa, sin llegar a la copia como tal, y siempre acorde al tipo de música pedido para una película o escena que exige o sugiere un estilo determinado. Pero otras veces se toma directamente una pieza de aquel período y se arregla y adapta a los requerimientos cinematográficos. El propio Von Koch nos puede servir de ejemplo en algún momento de su colaboración con Bergman, y si nos fijamos en la música de créditos de *Llueve sobre nuestro Amor*, tras el sonido de celesta imitando una caja de música, se da paso a un estilo sinfónico ligero que continúa con el mismo carácter que la anterior y con una melodía y armonía muy parecidas. El ritmo, el compás en 6/8, la melodía, el carácter, ese uso de las trompas..., acusa cierta influencia del Clasicismo, en un *tempo andante* cuyo carácter, si bien no velocidad, se aproxima a la gracia que frecuentemente tenía el *minuetto* de la época. La razón: se trata de la *Wiegenlied* o *Canción de Cuna* de Mozart<sup>348</sup>, de una nana sinfónica, arreglada y adaptada por Von Koch, muy cambiada pero manteniendo determinados ecos de la pieza original, y donde lo sinfónico se alterna o mezcla aquí con el estilo “caja de música” que observamos.

Igualmente, el Neoclasicismo tuvo su espacio en ciertas escenas concretas. Ya hemos hablado al comienzo de la influencia de Stravinsky en alguna película. También se aprecia puntualmente en *Tres Mujeres*, aunque ahora hablaríamos de ese primitivismo stravinskyano que también se incluye en el estilo neoclasicista, que como es bien sabido, es un estilo de poliédrica naturaleza e incluye mucho más que esa vuelta al Clasicismo y el Barroco. De esta manera, encontramos alguna secuencia en la que la música compuesta por Erik Nordgren acusa estos rasgos, como aquella en la que Rakel no soporta tanto cinismo y engaño, y sin mayores titubeos le cuenta a su marido que le ha sido infiel con Kaj, que además está

---

<sup>347</sup> LACK, R. *Op. cit.*, p. 186.

<sup>348</sup> Aunque nos refiramos a Mozart cada vez que hablemos de esta composición, lo cierto es que hoy día se duda de la legitimidad de esta atribución, por considerarse que es muy probable se trate de una obra de Bernhard Flies, compositor *amateur* alemán de finales del siglo XVIII.

presente. El marido no lo lleva nada bien, lógicamente, y dice que esto es el fin, que ha destrozado su vida, que ya no pueden seguir juntos, que habrá que hacer separación de bienes, lloriquea un poco nerviosamente, se recompone, vuelve a lloriquear..., y como suele ser frecuente en la construcción de los perfiles psicológicos de las mujeres en Bergman, ella parece la madre de su marido, además de su esposa. Ahora bien, al acercarse Rakel a él para intentar consolarlo y preguntar si le puede ayudar (ella está muy tranquila y sosegada), añade que tendrán que superarlo juntos viéndose de nuevo su madurez respecto a él. Dirá un “no hagas nada que puedas lamentar”, a lo que él responderá con reproche “¿y tú me lo vas a decir?”. Oímos un golpe de timbal de fondo a bajo volumen: atención, algo pasa. Añade que sería una liberación para él matarla, y se oyen a bajo volumen más golpes de timbal, separados. Está claro que hay un cambio de formas, pues él no admite el pacífico acercamiento de su mujer, a lo que ella también cambia y le dice que es un ser repulsivo y que por qué iba a ayudarlo. El sonido de los timbales aumenta, incluso uno hace un atrevido “*glissando* de pedal” cuando él se levanta decidido y ofendido, y se produce definitivamente la ruptura de las formas. Se miran amenazadoramente, el timbal imita un tenso palpar, y él se va corriendo con una escopeta que coge, como si fuese a suicidarse. Ella le sigue y es vista saliendo de la casa, mientras se acelera el “pulso” de los timbales y se introduce un estilo sinfónico, insistentemente obsesivo, repetitivo en su centro tonal, “primitivista”. Mientras, la vemos buscándolo por distintos lugares, hasta que oímos un fuerte disparo que aborta la música, y ella se da bruscamente la vuelta, pensando en un trágico desenlace. Pero no se habrá suicidado. Más adelante se resuelve el entuerto por la mediación de un familiar, cuando el suicida en intenciones se da cuenta de que al fin y al cabo es mejor ser engañado que estar solo. Le vemos andando cabizbajo detrás de ella, pero caminan juntos, y la música, que recuerda a los tensos momentos anteriores, ahora añade con su estilo cierta ligereza y ambigüedad: por ejemplo, siguen los timbales anteriores, pero escuchamos también unos juguetones trinos al clarinete, un fraseo que no acaba de definirse pero que añade intrascendencia al momento, restándole peso, y observamos un ligero y breve juego que nos recuerda al denominado Divertimento musical..., pero siempre manteniendo la citada ambigüedad y la sombra de la anterior música, reflejando lo que dramáticamente sucede en el interior de los personajes, una especie de “sí-que-no” en cómo han solucionado las cosas, y en la música que acompaña unos pocos segundos el tragi-cómico desenlace.

Mención especial merece *Hacia la Felicidad*, obra coetánea de *Música en la Oscuridad* o *Ciudad Portuaria* y que sin embargo dista en el aspecto que estamos abordando. La presencia aplastante del sinfonismo aquí no se debe a ninguna música de encargo siguiendo los patrones básicos de la música de cine en los años cuarenta, sino al mero pero no por ello menos importante hecho de que la historia que se nos cuenta gira en torno a la vida de una pareja de músicos y los ensayos con la orquesta donde trabajan, de tal forma que la presencia sinfónica está asegurada, pero en esta ocasión bajo la iniciativa de la música preexistente, a manos de algunos titanes de la Clásica como Beethoven, Smetana o Mendelssohn. Y ni siquiera en algunas escenas que requieran música de fondo se emplean composiciones originales, pues se hace uso de algunas obras pertenecientes a la diégesis de otras escenas, como por ejemplo el último movimiento de la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven al comienzo cuando Stig se dirige a ver qué ha sucedido tras recibir una llamada preocupante o -al margen del sinfonismo- la música de cámara de Mozart que también se oye de fondo varias veces.

Por último, sólo añadir que aunque la música de *Persona* y *La Hora del Lobo*, debido a sus rasgos de modernidad, ha sido tratada bajo otros epígrafes, bajo otros modelos compositivos, no deja de ser cierto que algunos fragmentos de su música son parcialmente sinfónicos, dentro de su estilo, por lo que valga esta pequeña mención en esta parte del trabajo.



## EDAD MEDIA

Bajo este encabezamiento vamos a incluir dos de las películas que hemos trabajado, por ser las únicas que se desarrollan en el período medieval. Se trata, como no podía ser de otra manera, de *El Séptimo Sello*, obra cumbre de la filmografía bergmaniana, y de *El Manantial de la Doncella*. Forman ambas su famoso díptico medieval, y se desarrollan en el siglo XIV y XIII respectivamente, además de estar la segunda basada en una adaptación de una canción folclórica medieval, la balada *Töres Dotter i Vänge*. Nos centraremos en los aspectos de la música de las películas donde se pretenda una transmisión de algunos elementos musicales de aquel período histórico (la denominada función estética de la música en el cine), abarcando además algunos aspectos de la Sociología de la Música que nos han parecido destacables, en unas películas que se podrían definir como “espiritualistas” en cierto modo<sup>349</sup>.

Cuando el caballero Blok y su escudero Jöns, en *El Séptimo Sello*, se ponen en marcha y dejan atrás la playa en la que se le ha aparecido la Muerte al noble, escuchamos incidentalmente una música de inspiración medieval, pero que cae de lleno en el anacronismo. Sobre este tipo de cuestiones, Lack nos comenta que

parte del problema en la composición de música para películas históricas es la dificultad de ser auténtico en algún aspecto. El compositor debe hacer una elección estilística de antemano. A menudo surge un extraño tipo de lenguaje musical que no es históricamente ajustado, pero conserva una lógica musical y una disciplina en sus partes, permitiendo toda una variedad de tratamientos de los principales temas de la partitura.

Más adelante, añadirá

que la música de cine deba o no esforzarse por reproducir la música de un período histórico determinado es una cuestión que tiene difícil respuesta en términos absolutos<sup>350</sup>.

De carácter épico, destaca la presencia melódica de las trompas a la que seguirá el corno inglés, dentro de un esquema rítmico bailable aunque pausado, de nuevo buscando el ambiente medieval. Así, aun entrando en lo anacrónico, no hemos de olvidar que en el mundo

---

<sup>349</sup> En el caso de la segunda está bien claro, pues el milagro del manantial que brota debajo del cuerpo difunto de la joven doncella al final de la película es una referencia directa a Dios y a su existencia; y en el caso de la primera también, si como dice Ludmann cuando habla de la categoría “espiritualista” de *films*, como un tipo de película que “sin ser cristiana o positivamente religiosa, indica cierta superación de lo natural, una abertura hacia lo absoluto, situando así al drama en unas perspectivas supernaturales. El centro de gravedad es situado fuera del hombre, y aunque no puede hablarse de presencia de Dios, esta ausencia [...] no es una mutilación, sino que encierra una espera y algún motivo sobrenatural, en el sentido en que Santo Tomás dice que el hombre desea naturalmente lo sobrenatural”. LUDMANN, R. *Op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>350</sup> LACK, R. *Op. cit.*, pp. 216-17.

de la Música de Cine, cuando un compositor quiere ilustrar musicalmente un período histórico determinado, recurre a instrumentos y sonidos que el espectador asocia directamente a una época determinada al margen de un rigor histórico que realmente desconoce o bien elude. Esto se convierte en “una especie de taquigrafía estilística que el público de cine absorbe y acepta sin darse siquiera cuenta”<sup>351</sup>. También es interesante comprobar cómo los aspectos musicales anacrónicos en esta película (sinfonismo, coralidad moderna, etc.) se reservan para el espectador, pues se trata de música incidental, no siendo oída por los personajes: más que la opción lógica, suele ser casi siempre la única opción. Constituye una excepción a esto la música escuchada por uno de los protagonistas al aparecersele la Virgen María, y que tratamos pretéritamente<sup>352</sup>. La música diegética de la película sí intenta respetar ciertos caracteres musicológicos básicos de cara a contextualizar la realidad de la época. Si nos fijamos en *El Manantial de la Doncella*, las diferencias son palpables. Para empezar, esta obra incluye bastante menos música que la anterior, y en muchos aspectos es bastante diferente a la otra, pero la Historia y en ocasiones la Crítica del Cine se han empeñado en emparejarlas por el hecho de desarrollarse ambas en la misma etapa histórica. En ambas la música fue compuesta por Nordgren, pero frente al estilo anteriormente comentado, esta otra sí pretende cierta fidelidad estilística a la época. Analicemos algunos momentos. Los créditos de la película vienen acompañados por música de corte medieval a base de flauta y percusión de membrana. Al rato entra una segunda flauta y realiza un discanto muy evolucionado con la otra. Siguen durante el resto de títulos manteniendo un carácter, ritmo, cadencialidad y estilo donde los caracteres medievales deseados son transmitidos con éxito, pero a diferencia de algunos ejemplos de *El Séptimo Sello*, aquí se podría hablar de mayor coherencia musicológica. Sin embargo, esto sería a *grosso modo*. Y es aquí donde conviene mantener una diferencia dentro de lo que consideremos anacrónico en la música de cine. Digamos que hay cuatro niveles en este sentido: aquel en el que la música es de un anacronismo atroz y no se molesta en solventarlo, a veces ni siquiera desde la diégesis y, si tenemos como referente las palabras que acabamos de recoger de Nieto, en principio tampoco se tendría que solventar nada; otro en el que se incluiría lo comentado sobre *El Séptimo Sello*; un tercero donde la música presente parece realmente del período histórico en cuestión, donde sólo desde una

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>352</sup> Tampoco queremos olvidarnos del interesante punto de vista del compositor de música de cine J. Nieto, para quien “en principio, ni la época histórica ni la localización geográfica de la acción tiene por qué condicionar la música de la película si ésta tiene como fin la descripción de emociones y estados de ánimo de los personajes, o de las situaciones provocadas por las relaciones entre ellos. En estos casos, es fácil entender que la depresión, la alegría, los celos, el amor, la ira, la soledad, etc., se producían igualmente en el siglo IV que en el XIV, y lo mismo en Cumberland que en la estepa castellana”. NIETO, J. *Op. cit.*, p. 93.

profundización musicológica se puede afirmar su anacronismo y el público en general, aun con cierta base de conocimientos musicales, no se va a dar cuenta; y un último donde la música, bien a partir de la apropiación directa de grabaciones de música de la época, o bien a partir de una composición de música original respetando las posibilidades técnicas, tímbricas, estilísticas, etc. de esa época tratada, no deja por tanto de ser, virtualmente, una composición medieval, barroca... El cuarto caso en su segunda posibilidad es realmente minoritario dentro de la Historia del Cine y de la música en sus películas; de los dos primeros diríamos lo contrario. Algunos ejemplos de *El Manantial de la Doncella* pertenecen al tercer nivel. La anterior música realiza un juego en discanto evolucionado que, aunque las técnicas polifónicas vocales de la Baja Edad Media ya trabajaban (esto y mucho más en ese sentido), no nos queda tan claro que la música instrumental hiciese lo mismo. La pieza es de Nordgren, y podemos concluir que trata, con mayor o menor acierto de inspirarse en la Edad Media, pero con ciertas licencias: por momentos parece que la pieza haga giros el siglo XVII o al menos de bien metidos el XVI; con su cadencia acaban los títulos y pasamos a la película, pero de nuevo nos recuerda una cadencia “moderna”. Además, tanto para la música de esta película como para la primera de las dos piezas que ejecutan mientras representan mímicamente los juglares de *El Séptimo Sello* de los que hablaremos a continuación, hay que tener en cuenta otro dato histórico: los problemas de reconstrucción histórica de la música instrumental medieval y la falta de fuentes no favorece su conocimiento, luego puede resultar un tanto problemático si se desea una puesta en escena histórica veraz en un *film*. Pero a su vez, el conocimiento de la existencia de la música instrumental en el período provoca el dilema de que precisamente ese deseo de veracidad lleve a no poder obviar la opción de su presencia<sup>353</sup>.

En *El Séptimo Sello* también son protagonistas de la historia, paralelamente a caballero y escudero, una compañía de juglares. En una de las escenas actúan en la plaza del pueblo,

---

<sup>353</sup> Es imposible efectuar una descripción completa y exacta de la música instrumental de los siglos XIV y XV, y por supuesto de los siglos anteriores, por la sencilla razón de que en los manuscritos musicales casi nunca se indica si una parte dada es instrumental o vocal, y mucho menos los instrumentos. Sabemos, gracias a fuentes pictóricas y literarias, que la manera más habitual de ejecutar la música polifónica era mediante un pequeño conjunto vocal o instrumental, o una combinación de ambas, pero no se pueden discernir reglas generales. Aunque es probable que la música vocal polifónica jamás se cantase sin acompañamiento en este período, a veces los motetes y otras piezas vocales se ejecutaban únicamente con instrumentos. Por supuesto que también existía un vasto repertorio de música de danza instrumental, pero ya que estas piezas en general se improvisaban o se tocaban de memoria, no son muchos los ejemplos escritos que se han conservado. Las estampies son el primer ejemplo conocido de un repertorio instrumental que, indudablemente, se remonta mucho más allá del siglo XIII. Es improbable que la Alta Edad Media haya tenido otra música instrumental que la que se asocia con el canto o la danza. La conclusión que sacamos de todo esto es que la reproducción de cualquier música instrumental de la época casi siempre se moverá en un ámbito especulativo y aproximativo.

pero el escaso público se ríe de ellos. Danzan, hacen mimo e interpretan música con flauta y tambor. Curiosamente la representación de los juglares y la vida misma se conectan, pues se trata de la infidelidad y de un marido cornudo un tanto “despistado”, que es lo que sucederá poco después entre uno de los juglares, el herrero, y la promiscua mujer de éste. Tanto esta pieza instrumental como la siguiente en la que además cantan (*Hästen Sitter i Trädet*, con texto de Bergman) son composiciones de Nordgren, y pretenderán unos rasgos de historicidad más apropiados al siglo XIV que el ejemplo anterior de la misma película, al fin y al cabo ahora es música “de pantalla”. La película recogerá muy apropiadamente la posición social de estos artistas. Los juglares ocupaban un lugar muy bajo en la escala social medieval y fueron perseguidos constantemente por la Iglesia; valían para todo tipo de entretenimiento: malabaristas, bailarines, actores y por supuesto músicos y cantores...; eran una especie de “cómicos errantes” aparecidos en el siglo VII, que con el paso de los siglos pasaron a organizarse en cofradías y adquirieron cierta consideración social; en general cantaban canciones de otros hombres, y con su vida vagabunda contribuyeron a la difusión de las obras de trovadores y troveros; frente al latín, que es idioma de la Iglesia y de su música, estos juglares nos deleitan a continuación de la pieza instrumental que tocan, con una graciosa canción en lengua vulgar que de nuevo intenta mantener las formas históricas de aquella época. La música de la canción también dista mucho de lo que se hacía dentro de la iglesia. Y es que, ciertamente, en la figura de estos juglares se empieza a entrever el giro que estaba a punto de dar la sociedad medieval hacia la modernidad, y su lógica influencia en la música. La sociedad feudal no quería “obras de arte independientes”; el arte todavía no se había alejado de la vida. Pero con el surgimiento de la burguesía y su distinta forma de sentir la vida y la religión, se revalorizó la labor de estos juglares, a medida que se pasaba del *arte heterónimo* y *edificante* de la sociedad feudal, el *arte placentero* y *autónomo* de la sociedad burguesa<sup>354</sup>. En la película, éstos se hallan cerca del vértice de este cambio, pero no dejan todavía de ser blanco de burlas y desprecios por el pueblo. Bergman en cambio sentirá un palpable aprecio y respeto por estos personajes medievales, no en vano fueron motivo de inspiración para la película, como recogen sus palabras<sup>355</sup>.

<sup>354</sup> BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la Música*. Madrid: Real Musical, 1988, p. 54. (1950).

<sup>355</sup> “Había conseguido un gigantesco radiogramófono, y compré *Carmina Burana* de Carl Orff en la versión de Ferenc Fricsay. Solía empezar el día poniendo a Orff a todo volumen antes de ir al ensayo. *Carmina Burana* está basada en las baladas de los juglares medievales de los años de peste y guerras sangrientas, cuando gentes sin casa se juntaban en grandes grupos y vagabundeaban por los países. También había estudiantes, monjes, curas y cómicos. Algunos sabían escribir y componían canciones que tocaban en fiestas eclesiásticas y en mercados. El hecho de que unas gentes vagaran, en plena decadencia de la civilización y de la cultura, componiendo nuevas canciones, me parecía un material tentador, y un día, escuchando el coral final de *Carmina Burana*, se me ocurrió la idea de que eso sería mi próxima película”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), p. 202.



La música de los juglares es interrumpida por una procesión de flagelantes. Se trata de una especie de *tableau vivant* donde tienen cabida la filosofía, la pintura, la religión y, por supuesto, la música. Se reconstruye el clima desolador debido a la epidemia de peste negra que barría Escandinavia en el siglo XIV con intenso realismo. La escena, posiblemente la más conocida de la filmografía bergmaniana, merece ser descrita en términos puramente cinematográficos: cámara fija; altura, casi a ras del suelo; ángulo, recto. La procesión, frontalmente, se va acercando a la cámara pasando unos hacia su derecha y otros hacia su izquierda. Se acaba obteniendo un plano de conjunto por el propio desplazamiento progresivo de la procesión, constituyendo un verdadero homenaje al plano entero y a la esculturidad de la figura humana en tanto que se van aproximando a la cámara. El pueblo se arrodilla y comienza a llorar y a rezar, mientras que varios *travellings* hacia la derecha en una sucesión de planos medios cortos recogen el momento, para volver a la procesión en la misma toma que antes pero alternando con el contrapicado y con primeros planos (tan bergmanianos) a los personajes principales (caballero, escudero...). La escena se cierra con un plano general/plano de conjunto donde cadencia la música, y con ella la procesión, que cae de rodillas. En definitiva, se consigue una atmósfera de dolor apocalíptico, en gran parte gracias a la música: la secuencia del *Dies Irae*<sup>356</sup> entonado diegéticamente por los flagelantes; profundamente empática (**anex. I, fig. 9**). Y por supuesto estará en latín, pues Bergman elige esta versión antes que las adaptaciones al idioma sueco disponibles desde finales del siglo XIX, como es lógico.

El Arte, la Música en este caso, ha tenido una clara función ideológica en casi todos los períodos históricos. La música puede ser un vehículo de ideas y valores de tipo religioso, sociocultural o político. Es el caso de esta parte de la película. Es más, en lo referente a la Iglesia y su deseo de enaltecimiento, debe reconocerse que es difícil discernir en qué porcentaje ciertas obras fueron creadas para alabar a Dios y en qué otro para demostrar las funciones y el poder de la Iglesia y de sus representantes. Como nos dice Kurt Blaukopf, “la función de la música medieval estaba determinada por las condiciones de la estructura social del feudalismo. El centro de la organización de la sociedad medieval, el instrumento de estabilización ideológica del sistema feudal era la Iglesia. La vida cultural formaba parte de la

---

<sup>356</sup> En algunos manuscritos del siglo X aparecían largas melodías. Cuando estas melodías eran melismáticas, la palabra “alleluia” aparecía normalmente al principio de la música. En la liturgia, llegaron a añadirse prolongados melismas de esta índole al aleluya de la misa, y luego con texto agregado. Esta clase de extensiones y adiciones recibieron el nombre de “secuencia”. El *Dies Irae* (“Día de la Ira”) fue de las más conocidas a lo largo de la Baja Edad Media, secuencia rimada cuyo texto se atribuye a Tomás de Celano (m. ca. 1250). Una de las cuatro secuencias conservadas por el Concilio de Trento, pasó a formar parte oficialmente de la Misa de *Requiem* en el siglo XVI, pero se había incorporado al *Requiem* en algunos lugares ya desde el siglo XIV.

vida religiosa. La música, pues, tenía que orientarse de acuerdo con los objetivos de la Iglesia”<sup>357</sup>. Así, la música asumió una función de hipnosis y de encantamiento, medio para acobardar a las masas supersticiosas e inducir las al temor y la obediencia. La aludida secuencia del *Dies Irae* es un buen ejemplo de esto: música en latín, idioma que no entendía el pueblo, sin contornos definidos, sin ritmos estimulantes acentuados...<sup>358</sup>. Y por supuesto será música vocal, en una época donde los sonidos producidos por la voz del hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, eran más nobles que los producidos por instrumentos, contruidos de materia inerte, al fin y al cabo.

*El Manantial de la Doncella* también nos muestra algunos personajes cuyo perfil sociológico no debemos pasar por alto, y siempre atendiendo a aspectos musicales. Por ejemplo, en la residencia nobiliar de Töre, la cual dicho sea de paso dista mucho de ser un castillo o algo similar, lo que nos puede dar una idea de las diferencias entre una Edad Media en países como Francia o Inglaterra y los periféricos de Europa como Suecia; aquí, decimos, son acogidos como sirvientes y ayudantes diversas personas, y entre ellas se encuentra un fraile -como lo denominan una vez-, lo cual también se podría deducir fijándonos en su indumentaria o en su peinado, con la típica tonsura encima de la nuca. Tal vez incluso se podría especular sobre una posible conexión con el mundo de los goliardos, si tenemos en cuenta que para éstos la religión no era su principal o por lo menos no su única preocupación<sup>359</sup>. A este respecto, se puede observar el muy breve pero creemos que elocuente momento en que en una de las primeras secuencias, cuando se disponen a desayunar, agarra gustoso el pan pero la bendición de la mesa por parte de Töre le coge desprevenido, más preocupado por la comida que otra cosa. Más tarde se comenta que tuvo que huir de su tierra para “salvar el pellejo”, que es conocida su historia, y también que ha viajado mucho y ha visto muchas cosas (recordemos a los clérigos errantes medievales). La música, los cantos, formaban parte importante de la vida de estos personajes por aquellos años, y en esta obra se nos ofrece algún ejemplo. Cuando Karin e Ingeri se ponen en camino hacia la iglesia donde la joven doncella lleva unos cirios de ofrenda a la Virgen, tras acompañarlas unos segundos en

---

<sup>357</sup> BLAUKOPF, K. *Op. cit.*, p. 11. Cfr. TORRES, Jacinto; GALLEGO, Antonio; ÁLVAREZ, Luis. *Música y Sociedad*. Madrid: Real Musical, 1987, pp. 30-73. (1976).

<sup>358</sup> Para autores como Siclier, *Trämalning* (obra teatral en un acto escrita por el propio Bergman, y que le sirvió también de inspiración para *El Séptimo Sello*), “es el reflejo de una concepción del miedo y de la muerte, pertenecientes a la antigua religión católica [...]; sería la ‘danza macabra’ medieval vista por los ojos de un luterano moderno”. SICLIER, J. *Op. cit.*, p. 154.

<sup>359</sup> En la Edad Media, se entendía por goliardo al clérigo o estudiante vagabundo que llevaba una vida desordenada y alejada de la moral convencional.

la salida de la residencia y pradera de alrededor, la cámara se queda con este personaje, que canta una canción cuya letra dice así:

*Hay un huerto muy hermoso, una doncella de gran virtud, tiene los cabellos como el oro, sus ojos son azules como el cielo. Los riachuelos bajan alegres por las verdes pendientes en Primavera. En Primavera.*

Además de la alusión a la joven y a su belleza, y de forma genérica a uno de los cánones de belleza femenina de la época (aunque en la Edad Media hubiese varios y algunos bien diferentes a éste), la canción es a todas luces una canción vitalista y bucólica, como alguno de los temas preferidos de los goliardos, clérigos errantes y demás.

Esta película, más aún que *El Séptimo Sello*, transmite una sensación de realismo histórico que rara vez encontramos en las películas de cine cuando centran su acción en aquellos años. La aspereza y dureza de unos siglos que poco debieron de tener de idílico se nos muestra con buena dosis de naturalismo en las ropas, decorados, maneras y demás de la vida de un puñado de personajes en la inhóspita Suecia de la época. El hombre y la mujer medieval -y en los siglos siguientes la situación no cambió demasiado, al margen de los tópicos estético-históricos que se suelen manejar- no gozaban de demasiadas distracciones, ciertamente. Una de ellas, y de nuevo al margen de la Iglesia, era la fiesta popular, y en ella el baile, arraigado al pueblo desde tiempos inmemoriales. Hablaríamos de un paganismo, digamos, “políticamente correcto”, viable y aceptado en el conjunto social. Aquí, al comienzo de la película *Måreta* va a despertar a su hija, perezosa y rezagada. Hablan del baile de la noche anterior y de los hombres con los cuales bailó la joven. No se nos ofrece ni una imagen del mismo, sólo la referencia verbal de la conversación, pero nos parece suficiente para lo que venimos comentando, como también lo será el recuerdo del pasado del caballero Blok en *El Séptimo Sello* cuando entre otras actividades de diversión con su mujer en su castillo, hable de que bailaban juntos. Si se bailó presuponemos que había música, ofreciéndonos de esta manera ambas películas un ejemplo de funcionalidad musical del período medieval. Igualmente, pero de forma más directa, los pastores de la historia de la primera favorecen que se pueda incluir otro caso. La primera vez que aparecen en escena los vemos sentados descansando en plena naturaleza, y uno de ellos toca un arpa de boca, también conocido como birimbao, arpa judía o guimbarda, cuyo origen se remonta a la Edad Media, al menos en Europa, asociada al estrato social popular. Desde la Etnomusicología se habla del concepto de “funcionalidad” de la música en los distintos pueblos y esferas sociales refiriéndose a cómo la música hace las veces, funciona, como un acompañante en el trabajo, en los ritos sociales, en

el juego de los niños, etc. El ejemplo de las canciones de trabajo es especialmente relevante en este punto, tratándose de canciones, de música, que acompaña la labor dando energía y favoreciendo la faena, en ocasiones obteniendo una especie de antídoto psíquico a los esfuerzos, o poniendo a ritmo los movimientos repetidos del trabajo, etc. También se incluyen aquí las músicas que aunque no tengan una vinculación directa con el trabajo como tal, acompañan al trabajador en su contexto laboral y en sus momentos de descanso. En el ejemplo de los pastores, la flauta y su música es un modelo que casi se ha convertido en arquetipo antropológico por su amplitud transcultural. En la secuencia fílmica se trata de otro instrumento, pero lo mismo podríamos anotar al respecto, pues se trata de un instrumento popular, humilde y fácilmente transportable, que acompaña ociosamente a unos pastores mientras su rebaño pasta y ellos descansan. Cuando ven a la hermosa joven, que cabalga sola por el solitario bosque, se sobreexcitan y cuchichean. Desde este momento sabemos que algo malo le sucederá. La van siguiendo a escondidas y se adelantan a ella, para encontrársela de esta manera como casualmente en su camino, mientras marchan con sus cabras y uno de los tres toca el instrumento<sup>360</sup>, que llamará la atención de la ingenua Karin, y será excusa para que hablen del mismo. Ella acepta ir con ellos y compartir sus provisiones, se ponen en camino, y el pastor vuelve a tocar el birimbao<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> “Un hombre delgado, parecido a Pan, punteando un arpa judía, [que] sugiere la sexualidad amoral de la naturaleza”. GADO, F. *Op. cit.*, p. 245. [Trad. propia].

<sup>361</sup> Su sonoridad, que no deja de ser inquietante y enigmática, y sabedor el espectador de que algo malo le va a suceder a la joven (poco después la violarán y asesinarán brutalmente), incide en la palpitante tensión de lo que se presiente venir, al margen ya de que el instrumento por sí sea folclórico y tenga esas connotaciones. Es decir, su timbre, realmente extraño, adherido al contexto, difícilmente pasa desapercibido en la esfera emocional donde se mueve el espectador.

## EL SIMBOLISMO TÍMBRICO – ORGANOLÓGICO

A lo largo de la Historia de la Música, de la Literatura, de la Pintura, la Escultura, el Cine, etc., se han venido codificando una serie de elementos connotativos asociados a determinados instrumentos, que han favorecido la asociación de la presencia y sonido de los mismos a contextos emocionales, paisajísticos, ideológicos o sociales, acabando por convertirse en factor simbólico. De esta manera, el Cine, alimentado por esta tradición a la cual él mismo, como disciplina artística que es, también hizo su aportación, ha utilizado la particularidad tímbrica y rango organológico de algunos instrumentos como catalizador simbólico y/o semiótico de unos elementos dramáticos necesitados de caracterización y ambientación. Podríamos decir, con Nieto, que “no deberemos obviar las connotaciones semiológicas de algunos instrumentos [así] como las históricas o localistas de algunos otros”<sup>362</sup>. Se trata en definitiva de una cuestión de color, y en el cine es especialmente importante, no sólo por la lógica contribución dramática, estética o histórica, sino porque en un arte de masas como es el Cine, y a pesar de que el autor que trabajamos tenga fama -con mayor o menor acierto en la calificación- de “minoritario”, lo cierto es que el color instrumental, o mejor dicho, la parte del color instrumental referida exclusivamente a las elecciones organológicas, “puede ser fácilmente comprendido por una audiencia de cine musicalmente no sofisticada”<sup>363</sup>, siendo por tanto una gran ayuda para la mayoría de espectadores.

Muchos de los ejemplos que mostramos a continuación ya fueron utilizados para otros modelos compositivos, pero ejemplificando otros aspectos de nuestro estudio, diferentes por tanto a lo que ahora pretendemos.

En uno de los *flashbacks* de *Sonata de Otoño* veíamos a la pareja sentimental de Charlotte tocando el chelo, mientras el pequeño público del entorno hogareño en el que toca atiende atentamente. Este instrumento ha sido utilizado a lo largo de la Historia del Cine, muchas veces, para subrayar estados de ánimo colindantes con la melancolía, añoranza, e incluso llegando a la tenebrosidad de algunas situaciones. El caso de Bergman sigue esta línea, como veremos en alguna otra ocasión de esta sección, y así sucede también en participaciones diegéticas como ésta, siempre y cuando el texto que lo circunvale, el guión como tal, favorezca la simbiosis afectiva. Ciertamente el chelo, gracias a sus propiedades

---

<sup>362</sup> NIETO, J. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>363</sup> PRENDERGAST, Roy M. *Film Music. A Neglected Art*. New York: W. W. Norton & Company, 1992, p. 214. (1977). [Trad. propia].

tímbricas, a su envolvente e inconfundible sonido, y a la relevancia que a partir del período romántico se le supo dar, es una poderosa herramienta para acompañar escenas con el carácter que decimos. En este ejemplo, la música no acompaña solamente la escena de la ejecución musical, sino también esos minutos de la película alrededor de dicha escena donde Eva recuerda el pasado de su relación con su fría, inaccesible y distante madre, además de su dolor por aquellas situaciones aún no olvidadas por ella y su hermana, por esos negativos recuerdos del tiempo pretérito, es decir, al guión como tal aun sin música de manera estrictamente simultánea.

En *El Séptimo Sello*, la pequeña compañía de juglares ha parado su carreta para descansar en un soleado páramo. Jof será el primero en levantarse y salir a estirar las piernas pero, repentinamente, sufre una visión en la que se le aparece la Virgen María con el Niño Jesús, de la que ya hablamos en alguna ocasión. Se escucha una música celestial de voces blancas. Apacible y tranquila, no tiene nada que ver con los coros macabros que se escuchaban al principio del *film*, en el ámbito de lo mortuorio. Si a ello le sumamos las notas del arpa, la música en conjunto acaba identificando simbólicamente el momento y los personajes con el cielo espiritual.

Precisamente un instrumento muy utilizado por el director en sus primeros quince años de carrera fue el arpa. Introducido incidentalmente, es usado arquetípicamente en algunas de sus películas tal como se ha hecho innumerables veces en el cine. El arpa fue “recuperada” a finales del siglo XIX en el ámbito compositivo francés por la corriente impresionista por un lado y por el Romanticismo tardío por el otro. Se utilizó para describir elementos de la naturaleza como el goteo de la lluvia y el discurrir del agua en los arroyos, además de asociarse una vez más a todo aquello que transpire bucólica serenidad. Y cómo no, también se utilizó como simbolización de los sueños, como recuerdo y vaguedad, como ensueño y fantasía. Tanto este caso como los anteriores son apreciados en algunas escenas de estas películas, como por ejemplo los numerosos *flashbacks* que rompen la linealidad de las historias y nos sumergen en acontecimientos del pasado. En *Fresas Salvajes* el protagonista recuerda su último sueño, una pesadilla realmente, mediante voz en *off*<sup>364</sup>. Las notas del tema central suenan, en una de sus frecuentes variaciones, adecuándose al misterio y temor del sueño; y el típico efecto para estas ocasiones de arpa realizando un *glissando* nos conduce

<sup>364</sup> El término apropiado, al igual que en otros ejemplos anteriores y los venideros, es *voice-over*, pero se ha acabado por normalizar este otro, que es el que utilizaremos, continuando esta errónea tradición nominativa.

dentro de ese sueño, siguiendo un recurso formal que llevaba mucho tiempo utilizándose. En el sueño, Isak Borg se halla en una ciudad desconocida, en una calle desierta, deambulando totalmente perdido. Más adelante, con Borg y Marianne ya de camino a Lund -recordemos que la práctica totalidad del presente de la película se desarrolla en la carretera- el coche se desvía y para en una casa abandonada, la casa de verano de la familia del anciano. Se escucha el tema principal, asociado al pasado y a los recuerdos. Su nuera decide tomar un baño en el lago cercano, lo que le permitirá a Borg recrearse en sus recuerdos, al ver a sus pies “el lugar de las fresas salvajes”, como comenta<sup>365</sup>. En el preciso instante que cesa su voz en *off* y la historia se introduce en el *flashback* encontramos de nuevo el arpa como “medio de transporte”, subrayando de paso el ambiente bucólico en que se encuentra. La película concluye con un último sueño del protagonista, esta vez agradable, en el cual es conducido por aquel su primer amor a un pequeño malecón donde ve pescando a sus padres, que le saludan. Se trata de dar un final agradable a una película que ha transcurrido a través de los temores, dudas, duros recuerdos y angustias del doctor Isak Borg. Ahora parece haber encontrado redención a todos sus errores pasados, como se ve en el cambio de trato hacia su hijo, nuera y criada, por el final. En su sueño, en medio de una apacible entorno natural, soleado y agradable, oímos una vez más el arpa, en este caso realizando varios arpegios aislados, que dan a la secuencia y su fuerte luminosidad el carácter bucólico, espiritual, delicado, que la situación requería.

Sin abandonar esta película, pero olvidándonos del arpa, vemos otras secuencias donde algunos instrumentos siguen aportando toda esta caracterización simbólica de la que hablamos. Por ejemplo en el momento de la conversación de Borg con su madre, al recordar ésta algunos nombres del pasado, entre los que se encuentra el amor de juventud de su hijo y su boda con el hermano de éste. El recuerdo del pasado, la melancolía, se realza por el *leitmotiv* de la película (la cabeza del tema central), a manos exclusivamente de un lánguido violín, como correlato y metáfora del dolor que ese recuerdo causa en el personaje. Como sucedía con el chelo, la capacidad lacrimosa de este instrumento, ejecutado concretamente en una de sus muchas posibilidades de expresión, eso sí, es utilizada en la escena con la finalidad referida. La misma finalidad expresiva que, ahora de nuevo con el chelo, apreciamos dentro

---

<sup>365</sup> Durante esta parte de la escena, la voz de Borg y la música mantienen su volumen en igualdad de condiciones, en ningún sitio disminuirá acusadamente la música, como suele suceder frecuentemente en situaciones afines (piénsese que desde mediados de los años treinta ya existían aparatos como el *up-and-downer*, que regulaban automáticamente la intensidad de la música, y al enunciarse la entrada del diálogo reducía el volumen de aquélla mediante una señal). Ello, sumado a la brusca aproximación sobre el personaje desde el plano medio corto al primer plano, engendra una poderosa profundidad y credibilidad al momento en que viajamos al pasado.

de otro de los sueños-pesadilla del profesor. En éste, le vemos caminando hasta acercarse a una casa donde ve a través de una ventana a su antigua prometida y a su hermano. Ella está sentada al piano, tocando una fuga de Bach, y la música pasa de lo estrictamente diegético a lo incidental cuando los dos enamorados se besan y la melodía del piano pasa a un chelo, que acabará volviendo a frasear el tema de la película y reflejará, mediante el lloroso timbre que le es propio, el dolor de nuestro protagonista ante la escena.

Si hace un momento se ha hablado del arpa como un instrumento con diversas connotaciones, una de ellas dirigida hacia la naturaleza, lo mismo podríamos decir de la flauta, más aún si se tiene en cuenta cómo la Pintura o la Poesía han favorecido una asociación pastoril que ha ido atravesando los siglos en la cultura europea. Es el caso del acompañamiento que realiza en algunos momentos de *El Manantial de la Doncella*, como por ejemplo cuando Karin e Ingeri se ponen en camino para llevar unas ofrendas a la lejana iglesia y tienen que atravesar un vasto bosque en una agradable mañana primaveral y soleada. Desde el momento que se ponen en marcha, y a medida que van alejándose y cruzando verdes praderas, la música de flauta las acompaña, alternándose un par de veces con las canciones vocales diegéticas que cantará uno de los personajes masculinos del “castillo” cuando ellas se alejan y también la propia Karin en su despreocupado cabalgar. Sin embargo la flauta puede aportar otras sensaciones a una historia cinematográfica, y no ya tanto por la influencia de la propia imagen y guión en la música escuchada, “llevándola” hacia su terreno, sino una vez más por el encasillamiento histórico, literario y demás, donde han sido colocados algunos instrumentos. La película se desarrolla en el período medieval, y aunque muchos son los instrumentos que fueron surgiendo y evolucionando a lo largo de aquellos siglos, cuando desde el Cine se ha querido ambientar o reflejar aquella época, la flauta (frecuentemente con acompañamiento percusivo) ha gozado de una destacable predilección por parte de directores y compositores, y siempre y cuando las melodías en cuestión tengan, en mayor o menor grado y criterio histórico, un “aire” medieval. De esta manera, en esta obra la música de flauta pretende dicha ambientación, comenzando por los mismísimos títulos de crédito donde oímos su sonido acompañado de percusión en membrana, y dejando bien claro el tipo de película que posiblemente (no tiene por qué ser condición *sine qua non*) vayamos a ver. Y en tercer lugar, siguiendo con el mismo instrumento, también se ha asociado ocasionalmente a aspectos de rango telúrico, de enraizamiento en la tierra y en sus misterios, bien en el panteísmo y la fuerza de la inmanencia terrena, o bien desde cierto animismo o ritualidad hasta algunos



conceptos del *más allá* de cualquier cultura y casi época, posiblemente debido a esa especie de universalidad cultural del instrumento, con todas las matizaciones que se estimen aquí oportunas<sup>366</sup>. En la película lo apreciamos cuando tras la violación y asesinato de Karin, los culpables huyen, y queda solo el hermano pequeño de los mismos. Comienza a nevar, se oscurece el cielo, y la música de flauta que se añade al conjunto -variación de las anteriores participaciones del instrumento-, además de añadir en su sutileza una vena poética, con el niño mirando al cielo y la nieve sobre su rostro, favorece una evocación misteriosa. Y no es para menos, pues al poco de desaparecer esta música se nos muestra el cuerpo de la doncella con su camisión interior blanco, semidesnuda, entre hojas secas y ramas, con algunas gotas de sangre sobre su rostro, y el niño se acerca para esparcir un poco de tierra por encima, pretendiendo en su inocencia darle digna sepultura. Más adelante en el *film*, cuando los tres pastores son acogidos en el hogar de Töre, al niño pastor le acomodan un pequeño espacio con paja, y queda solo pero despierto, mientras sus hermanos mayores acaban la cena. Asustado mirando los objetos y las sombras que hace la lumbre alrededor, regresa la música de flauta anterior transportada hacia un registro más agudo, y una vez más se subrayan determinadas sensaciones. A ello le sumamos, aunque ya haya cesado la música, las esotéricas palabras sobre el tránsito al Infierno de uno de los personajes recogidos por el noble Töre, que se aproxima sigiloso al niño, las cuales todavía vienen acompañadas por las notas de la flauta, por su presencia en nuestra conciencia, por haber acompañado la situación, el contexto, unos segundos antes<sup>367</sup>.

Aunque la caja de música no es un instrumento propiamente dicho, no deja de ser cierto que como su propio nombre indica, produce música. Su sonoridad posee unas propiedades designativas muy utilizadas en el cine, cuando se requiere una “ayuda” musical añadida para describir la acción, la situación. Bergman se ha servido de este preciosista artilugio en varias de sus obras cinematográficas y en algún momento de todos sus estadios creativos. Ya en alguna de sus primeras producciones se puede observar ocasionalmente en la

<sup>366</sup> Tanto crítica como director han reconocido una clara influencia del cine japonés en esta producción, especialmente de Akira Kurosawa en películas como *Rashomon*. Llama la atención no obstante que esta influencia no alcance lo musical, pues la música y su tratamiento no se parecen en nada, y en este sentido Bergman lleva un trecho de delantera en su búsqueda de veracidad histórica y en esa representación en plena naturaleza. Lo mismo si se compara con otras como *Los Siete Samuráis*. Sin embargo, hay otras películas históricas japonesas que junto a instrumentos nacionales como por ejemplo el koto, sí incluyen la flauta en alguna de sus modalidades, transmitiendo más de una vez las mismas sensaciones de las que acabamos de hablar.

<sup>367</sup> Hay quienes han visto en todas estas participaciones de la flauta un *leitmotiv* asociado con la idea del asesinato de la chica, si bien esto no nos parece del todo claro. Lexmann propondrá este ejemplo para hablar concretamente de “motivo acusado” al referirse a un tipo de *leitmotifs* cuyas asociaciones sean con contenidos especialmente concretos. (Véase LEXMANN, J. *Op. cit.*, p. 170).

narración, y aunque no se incluye en su última película, *Saraband*, sí se hace en *Fanny y Alexander*, su primer intento de obra final de despedida, antes de aquélla. Entre estos dos polos temporales se pueden elegir varios ejemplos. En *Gritos y Susurros*, Maria se corresponde con un personaje marcado desde su infancia por unas carencias afectivas maternas que arrastrará hasta su vida adulta, lo mismo que en el perfil de sus otras dos hermanas. Esto no es especificado en ningún momento concreto de la historia, pertenece a la interpretación psicoanalítica del largometraje, a su análisis profundo, siendo de hecho su otra hermana la única que sí parece que, explícitamente, padece dichas carencias, como se deduce de sus recuerdos de infancia, mostrados en la película. Sin embargo Maria ha desarrollado una existencia fría, cínica y distante hacia los demás, casi psicopática, carente de auténticos sentimientos afectivos, rasgos éstos muy típicos en los núcleos de personalidad deficitarios de lo que venimos apuntando. He aquí que en una de las escenas es mostrada una casa de muñecas detalladamente, mientras se escuchan las notas de una caja de música, que realiza la típicamente frágil e infantil melodía de estos instrumentos, cargada de ensoñación, todo ello potenciado además por la propia sonoridad tímbrica, acústica, del mecanismo de este objeto. También vemos a Maria, sobre la cama, perdida en sus cavilaciones, en el que debe ser su cuarto de infancia, dentro de la casa en la que se crió. Muy significativamente mantiene un dedo en su boca, lo apoya, y prácticamente se insinúa fuese un chupete. Se subraya con todo ello un ambiente *naif*, potenciado por la música de la caja, gracias a su carga simbólica.

*Prisión* contiene otro buen ejemplo de esto. Tras muchos minutos sin música de ningún tipo (a excepción del tañido de campanas alguna vez), la primera música de la película es producida por un juguete del trastero en el que se hospedan en su huida Tomas y Birgitta-Carolina. Se trata de una especie de muñeca de porcelana que gira sobre un soporte, y al girar produce este tipo de música, y es en el momento en que la chica le está contando el extraño sueño que ha tenido hace un momento, preparándose de esta manera el clima onírico propicio. Birgitta-Carolina deja de jugar con la muñeca, y Tomas le dice que le cuente el sueño, pero a ella le da vergüenza. Finalmente acepta, Tomas coge el juguete, y regresa la música mientras ella se dispone a contar su sueño, sus ojos miran “al infinito”, y la cámara se acerca a ella progresivamente, aislándola, sumergiéndonos en lo que debió ser su sueño -no se nos muestra imagen alguna- gracias a la imbricación de ese aislamiento visual y de la música del artilugio. Aunque meternos visualmente en su sueño sucederá más adelante, sí que se va estableciendo la antesala ambiental de su extraño sueño, gracias al sonido de caja de música.

Antes incluso a esta película, rodó *Llueve sobre nuestro Amor*, donde volvemos a encontrarnos con interesantes muestras de estos efectismos sonoros. Por ejemplo, en el mismísimo comienzo, sobre la imagen de una multitud de espaldas esperando el autobús con su paraguas abierto porque llueve a cántaros, suena una celesta imitando a la caja de música, y realiza una agradable, apacible y juguetona melodía en 6/8 versionando la *Lullaby* de Mozart, y destilando toda la característica fragilidad que le es propia, según los casos, como aquí sucede. Más adelante vemos a la pareja de enamorados en torno a cuales evoluciona el *film*, en la cabaña que han alquilado, con sus recientes problemas pasajera y momentáneamente solucionados, y descansando despreocupados frente al fuego que han encendido. Él encontrará una caja de música extraviada y acciona la manivela, regresando la anterior música, y su sonoridad vuelve a tildar el momento de algunos de los adjetivos ya empleados. Además hablan de ella, de que está un poco oxidada y desafinada, pero que hace una bella melodía, que habrá que conservar, y que en la cárcel un compañero de celda hablaba de una melodía perdida, que en realidad se refería a todos ellos; en definitiva, la caja de música y su melodía viene a ser una especie de metáfora de ellos mismos. Pero no serán las únicas veces que lo oigamos. Llega la Navidad, la cabaña está nevada, y mediante una vía asociativa radicalmente estandarizada en la Historia del Cine, regresa la caja de música con su melodía, que se podría perfectamente considerar a estas alturas un tema musical, y se nos hace partícipes del idílico momento aunque manteniéndonos a una requerida distancia prudencial, al verlos desde la calle a través de la ventana en cariñosa actitud junto al árbol de Navidad. E incluso se oye de nuevo en una de las visitas que la chica recibe de él en la casa de maternidad donde espera su primer hijo, y hablan de su porvenir juntos y del pequeño que está en camino.

En todo lo que llevamos escrito y en lo que sigue más abajo es necesario hacer un inciso aclaratorio que ha de tenerse muy en cuenta. Al subrayarse en las películas una serie de códigos por la utilización de unos instrumentos con su timbre particular, se ha de contar con que, a la vez, “se van a poner en funcionamiento otros códigos derivados del ritmo, de la interválica y, en definitiva, del contenido de la música que ese instrumento produzca”<sup>368</sup>. Si hemos hecho anotaciones sobre la caja de música, la flauta y el arpa entre otros, de los cuales además van a llegar más ejemplos debajo de estas líneas, era partiendo no sólo del hecho tímbrico como tal, en su cualidad acústica en sí, sino también de la melodía, armonía o textura que nos es dada en determinada escena concreta, sin los cuales el sonido del instrumento por

---

<sup>368</sup> NIETO, J. *Op. cit.*, p. 50.

sí solo no sería suficiente para transmitir lo que suponemos desea el director, partiendo de las composiciones musicales encargadas o prestadas<sup>369</sup>.

Retomemos el violín y chelo, pero ahora en *Fanny y Alexander*. Cuando es presentado Isak, lo vemos en su tienda abrigándose para salir a la calle. Ya afuera camina con algo de prisa calle abajo mientras la cámara le sigue, y escuchamos música de violín supuestamente incidental. Más adelante comprobaremos que en realidad era música diegética tocada por un músico ambulante y que Bergman engañaba al espectador, como viene siendo habitual; pero lo que nos interesa aquí es cómo al ser el protagonista judío, la música de violín le identifica simbólicamente, además de ser un momento muy apropiado para esa música animada, por la prisa que parece tener el personaje. Esto sucedía al comienzo de la primera mitad de la película, cuando nada parecía enturbiar la felicidad de la familia Ekdahl; pero las cosas cambiarán tras la muerte del patriarca de la familia y la boda de su viuda con el obispo Vergerus. Las sombras y la tristeza rodean a la familia. La presencia musical pasa a un segundo plano, y sus escasas apariciones vienen a señalar el hecho de que algo ha cambiado en las vidas de la familia. Lo vemos por ejemplo en la utilización de la *Introduzione: Lento* de la *Suite op. 87* para chelo de Benjamin Britten que oímos de forma incidental. El chelo, de nuevo gracias a su característico sonido, aporta sentimiento a la lluviosa escena en los exteriores de la mansión de la abuela, con una silenciosa estatua, con una muñeca en su carrito tirada en el suelo y sin uso (símbolo de la infancia perdida por los niños al vivir ahora en casa del religioso), que añaden un tinte siniestro. Además, esta obra de chelo usa frecuentemente el *pizzicato*, describiendo adecuadamente, aun cayendo de lleno en el tópico, la lluviosa escena. Poco después se le aparece Oscar a su madre, mientras sigue sonando el chelo, esta vez acompañado de las campanadas de un reloj de pared. La lluvia, el muerto, las campanas, el sonido del violonchelo..., todo rezuma tenebrosidad, pero nunca cayendo en el exceso, en lo *kitsch*. La misma pieza de Britten volverá a sonar más tarde, cuando la madre de Alexander suba al desván donde su padrastro le ha encerrado castigado tras ser azotado, y se funda en un tierno y piadoso abrazo subrayado por las notas del instrumento, que no se escucharán hasta que la madre, tras abrazar a su hijo, baje la mano por su espalda y se encuentre con los efectos de los crudos azotes de su padrastro.

---

<sup>369</sup> Pensemos, sin ánimo de caer en perogrullo, qué supondría, póngase por caso, que la flauta de *El Manantial de la Doncella* frasease sobre una serie dodecafónica.

*Hacia la Felicidad* es un *film* que se desarrolla, en su práctica totalidad, dentro de un *flashback* en la persona de Stig cuando se le comunica la trágica noticia de lo que le ha sucedido a su familia. Al igual que vimos con anterioridad, unos arpegios al arpa nos conducen del presente al pasado, como si de un sueño se tratase, y también se empleará esa técnica en la vuelta al presente, al final de la película. Sin embargo, la originalidad aquí radica en que no sólo oímos el arpa, sino que además la vemos, pues es el arpa de la propia orquesta en la que tocan los protagonistas del lugar al que nos conduce el *flashback*. Sus recuerdos del pasado comienzan en uno de los ensayos de la orquesta de la ciudad en la que él es violinista titular, precisamente aquel ensayo en el que el director de orquesta dio la bienvenida a una joven violinista que iba a formar parte de la orquesta<sup>370</sup>.

El clave es un instrumento que con mayor o menor acierto histórico-cronológico, muchos directores de Cine han utilizado para mostrar la pose aristocrática de ciertos personajes de sus películas. Allá donde se pretenda una estilización de una mansión o castillo en algunas películas “de época” no es extraño ver ese instrumento. Así será empleado en *La Hora del Lobo*, para ayudar a definir a la burguesía decadente de la mansión a la que Johan se encamina en el final de la película. Huelga decir que no hay anacronismo alguno, pues la película se desarrolla a mediados de siglo XX, y si aparece un clave no es más que como síntoma de extravagancia intelectual de los aristócratas. Este instrumento también ha acabado connotando rasgos de tenebrosidad, de cierto oscurantismo gótico, del cual el Cine se ha hecho un serio valedor. Es el caso de la escena de la que hablamos, con Johan perdido por las siniestras estancias de la ingente mansión, que por momentos parece más bien un castillo, hasta que llega a un habitación donde un músico ataviado con un traje barroco ejecuta la *Zabanda* de la *Partita núm. 3 en La Menor* de Bach en un clave -que ya dijimos una vez que por sus dimensiones parece una espineta, más bien- y la anciana que lo escucha atentamente “se quita” su cara como si de una máscara se tratase para sacarse a continuación sus ojos y meterlos en un vaso con alcohol.

Unos años antes, también fue utilizado el clave para *El Ojo del Diablo*. Para esta ocasión Bergman escogió diversos fragmentos de sonatas de la obra del compositor italiano de asociación hispánica, Domenico Scarlatti, además de otros segmentos musicales más breves que aunque también al clave, no pertenecen a la obra de este compositor sino a la

---

<sup>370</sup> Lo de “bienvenida” es un decir, pues el director de orquesta añade sin tapujos que tener a una mujer en una orquesta va *contra natura*. Con ello se refleja ese machismo que tradicionalmente, se quiera o no se quiera, se ha dado en el mundo de la Música Clásica, y del cual Bergman quiere dejar constancia con este pequeño detalle.

necesidad dramática y estructural del *film*, y que se reparten a lo largo del mismo. De nuevo se aprecia la adecuación simbólica del instrumento a la película, y más aún tratándose de la obra de este compositor. Piénsese que el particular Infierno al que nos transporta el director aquí, se caracteriza por el ambiente aristocrático que observamos, desde el porte del propio Satán a la decoración del lugar, realmente palaciego. Y sobre todo los mejores asesores de Satán, dos nobles cuyas ropas, pelucas, modales, maquillaje y demás conecta directamente con el mundo de finales del Barroco, del Rococó prácticamente. Se vuelve a apreciar poco después, cuando Don Juan acepta subir a la Tierra y comienzan los preparativos, que vendrán acompañados por la música de Scarlatti mientras una comitiva de personajes ataviados y maquillados como hemos descrito le visten y arreglan para viajar a la Tierra de pleno siglo XX; a lo cual podríamos sumar el pavoneo de sus andares y gestos, sus turnos de aparición en escena y el amaneramiento aristocrático de la lograda *mise-en-scène*, plenamente correspondido con la música de clave, su característico carácter y *tempo*, y con el propio compositor<sup>371</sup>.

Un instrumento con connotaciones muy diferentes a éste último es el acordeón, de carácter directamente popular. Una de las películas en la que lo oímos es en *Un Verano con Mónica*, que narra la aventura amorosa de dos jóvenes durante un Verano en un entorno natural, alejados de las adversidades de la gran ciudad en la que viven y trabajan. La música de acordeón la escucharemos por primera vez a manos de unos músicos ambulantes que tocan un triste y lento vals (*Kärlekens Hamn*, composición de Filip Olsson), y que ambienta el mundo urbano suburbial donde viven los personajes, en una película con cierto toque neorrealista; de hecho el acordeón, inventando en el siglo XIX, fue desde sus comienzos un instrumento emblemático de un tipo de folclore popular, pero del denominado “folclore popular urbano”<sup>372</sup>. De esa manera se adecua con mucha corrección contextual a esos momentos de la película, en la que la pareja no ha decidido todavía escapar, además que todavía no se han conocido. Y he aquí que hallándose ya en el paraje silvestre y marino al que

---

<sup>371</sup> El estilo de Scarlatti se sitúa a medio camino entre el Barroco y el Preclasicismo, zona histórica ambigua donde se suele hablar de Rococó, de Estilo Galante en otros casos... Por otra parte, convendría tener en cuenta que este compositor italiano desarrolló buena parte de su carrera en la Corte española, y que el personaje de Don Juan se creó en España a manos de Tirso de Molina y su obra *El Burlador de Sevilla*, y que desde ahí se han venido dando muchas versiones y correlatos, en ocasiones con otros nombres, aunque Bergman mantiene literalmente el “Don Juan” original.

<sup>372</sup> Pensemos que películas tan emblemáticas dentro del cine neorrealista como *Ladrón de Bicicletas* unos años anteriores a ésta incluye música de acordeón, vemos músicos callejeros, o un trío estilo gitano tocando música en un restaurante, no siendo algo excepcional ni mucho menos dentro de la música (diegética, eso sí) de algunas de estas obras maestras del Séptimo Arte.

se van, volvemos a escuchar música de acordeón cuando una noche deciden ir al baile del atardecer que se da en el malecón del lugar, una música que también empatiza con las circunstancias, debido a que la dimensión folclórica del instrumento incluye también el factor marino, el campo... En otras ocasiones, el acordeón (o esa variante de organillo callejero de sonido muy similar) alude indudable e inevitablemente al lirismo francés, parisino concretamente. A veces no es tanto una alusión, que como tal implica una exteriorización a lo aludido, sino una ambientación de una acción que como tal se desarrolla en París. En *Tres Mujeres*, la segunda de las historias del pasado que se nos cuenta sucede en la ciudad francesa, y en una de las escenas, la protagonista llega a su pequeño apartamento, y al no funcionar la luz, camina medio a oscuras, abre la ventana y se sienta al lado, mientras contempla los techos de París y la Luna llena. Tal tópica situación requería la presencia de esta música, a manos de algún músico callejero que no vemos<sup>373</sup>.

Cuando un director de Cine rueda una película en la que se hace alguna referencia a España, y además se añade música, ésta caerá con muchísima probabilidad en un cliché recogido y a la vez potenciado por el Cine: la utilización de la guitarra y/o de las castañuelas. Bergman nos dejó en *Noche de Circo* un ejemplo de lo segundo. Hablamos de la secuencia de la actuación circense de la amazona española a caballo, que no es otra que la propia Anne, protagonista femenina del *film*. La música que la acompaña sigue con el estilo circense que se oyó a lo largo de la película, tanto “de fondo” como “de pantalla”, a base de un viento metal fanfarriero-cómico característico, pero ahora se añaden unas castañuelas, remarcando así la asociación hispánica.

Por último, otro caso de relación con el timbre que queremos hacer notar se refiere no tanto al instrumento como tal sino a la agrupación de la que forma parte, o a su aislamiento más bien. Conviene recordar que en música el timbre es el parámetro más completo y tal vez complejo, ya que no se refiere solamente a que un determinado sonido musical sea producido por una trompeta o por un clarinete, por poner dos ejemplos. Incluye también cuestiones de dinámica, de expresión, de altura, etc., además de las agrupaciones instrumentales o vocales. Cuando se habla de timbre, por tanto, también se puede hablar de timbre orquestal, camerístico..., y por supuesto de timbre solista. Y es aquí a donde se desea llegar, pues en

---

<sup>373</sup> Sobre la asociación del acordeón al elemento francés en el Cine y al cine francés como tal, véase POWRIE, Phil. “The Fabulous Destiny of the Accordion in French Cinema”; en POWRIE, Phil; STILWELL, Robynn (eds.). *Changing Tunes: the Use of Pre-existing Music in Film*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 137-51. (2007).

algunas de las películas de Bergman de los años sesenta y setenta, los timbres musicales vuelven a cobrar importancia desde lo simbólico. Para R. Beltrán Moner,

la “característica instrumental” se refiere tanto a la cantidad como a la cualidad de los instrumentos que intervienen en la interpretación de la música. Así, pues, la característica instrumental nos sitúa en un ambiente concreto, al margen de que el sentido anímico esté conseguido por la esencia musical. En situaciones íntimas, de recogimiento, de soledad..., el sonido de una gran orquesta puede ser inadecuado. Lo mismo ocurriría si en una gran concentración de gente, en un momento épico o grandilocuente se emplea una pequeña orquesta o un solista<sup>374</sup>.

En situaciones íntimas, de recogimiento, de soledad... Son tres adjetivaciones muy propias para películas como *Gritos y Susurros*, *Como en un Espejo*, o *Sonata de Otoño*, donde la música se basaba en piezas solistas de Chopin, de Bach y Händel, o en otras como *Cara a Cara... al Desnudo* con música de Mozart. No vamos a extendernos sobre qué tipo de soledad o de intimismo es el mostrado o transmitido por Bergman, algo de lo que por otra parte se ha venido hablando con frecuencia, y se seguirá haciendo, pero la asociación simbólica a tenor de este ángulo de la definición de “timbre” puede ser apreciado en esas películas.

Sin embargo, otras películas como *Ciudad Portuaria*, *Crisis* o *Música en la Oscuridad*, desplegaban por momentos un estilo -un timbre- sinfónico con unas características afines en líneas generales, y en ese sentido definidas efectivamente como sinfónicas -recuérdese el epígrafe correspondiente al sinfonismo-. Según lo que se acaba de decir, ello podría corresponderse a escenas con gran concentración de gente, o épicas, grandilocuentes, etc., y sin embargo no es el caso. En primer lugar porque en esas películas, los conceptos de “soledad” o “intimismo” son también tratados, pero desde una óptica bien diferente a las cotas de quince o veinte años después; en segundo lugar porque como cine de una época concreta, sigue varias directrices de índole estilístico e incluso comercial de las cuales no era fácil salirse, y no sólo por las restricciones del sistema, sino por las propias restricciones de la creatividad, esas que tiene un arte nuevo, como de alguna manera todavía era el Cine; y en tercer lugar porque aun no siendo un cine épico y/o de grandes multitudes (tengamos en cuenta que los ejemplos de la anterior cita eran genéricos), sí que se trata de películas donde hay una importante variedad de personajes dentro de lo normal, de escenas con exteriores, salas de cine, salas de baile, restaurantes, peluquerías..., en fin, todos esos elementos que acompañaban a los personajes en su vida diaria y con la gente o amigos correspondientes a los mismos, algo muy reducido en películas como las primeras que hemos citado.

---

<sup>374</sup> BELTRÁN MONER, R. *Op. cit.*, pp. 13-14.



De todo lo comentado a lo largo de estas líneas podríamos concluir, en definitiva, que “antes que servir al filme, la música lo simboliza, expresa sucintamente el universo que le es propio”<sup>375</sup>. Si el Cine en la mayoría de sus tendencias se sirve de la música precisamente por esto, no iba a ser menos el de nuestro director, teniendo en cuenta que en su cine el símbolo, más que una característica permanente supone uno de los pilares elementales, sin el cual se perdería gran parte del interés de unos *films* donde la música, en este caso a través de sus propiedades tímbricas, tiene mucho que decir y aportar, como acabamos de comprobar<sup>376</sup>.

---

<sup>375</sup> CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 207.

<sup>376</sup> Además, muchas de las anteriores cualidades tímbricas incidían sobre cuestiones de índole anímica, como se ha visto. Sobre la importancia de los timbres musicales a la hora de crear una ambientación sonora deseada consúltese la recién citada obra del compositor audiovisual Beltrán Moner, pp. 2-5, donde a pesar de su excesivo peso categórico a la hora de asociar de forma tan rígida diversos estados anímicos como la bondad, la grandeza o la aflicción a determinados registros, ritmos o fraseos (y además incluyendo una muy cuestionable universalidad al respecto que vulnera más de una premisa de la Musicología Comparada), no deja de ser cierto que efectivamente el Cine o la Televisión han utilizado con extraordinaria frecuencia los rasgos que el autor nos propone, incluyendo las cuestiones tímbricas, que es el asunto que hemos tratado aquí, y para lo cual hemos citado hace un momento las palabras de este compositor.



## TEMATISMO, *LEITMOTIV* Y VARIACIÓN

En la Historia de la Música de Cine y de su estudio, uno de los puntos más remarcables ha sido la utilización por parte de los compositores de temas musicales que representen en un nivel dramático y/o narrativo a personajes, situaciones, emociones..., con toda la potencialidad estructural que de su empleo se deriva. Estos temas, melodías de mayor o menor extensión, también hacen las veces de *leitmotiv* cuando simplemente se esbozan unas notas del mismo. A su vez, el *leitmotiv* no tiene por qué tener relación alguna con los temas, y tratarse de material musical nuevo, pero siempre caracterizado por su brevedad<sup>377</sup>. Los temas pueden ser principales, secundarios, centrales... También podremos encontrar contratemas, que como indica el término contradicen un tema musical dramáticamente, y variación temática, siguiendo una de las técnicas y formas compositivas más manidas de la Música Clásica. En cuanto a las variaciones, podemos encontrar en general, y en las películas de Bergman que vamos a citar también, distintos grados. Al igual que en muchas obras conocidas dentro de la Historia de la Música Clásica, unas veces la variación no supone una pérdida reconocible de los principales contornos melódico-armónicos, pero otras veces sí, incluso dentro de la misma película. Esto se aprecia tanto en Von Koch como en Nordgren, principales compositores de las películas que vamos a tratar a continuación. Así, por poner algunos ejemplos, podremos observar cómo el tema central de *Fresas Salvajes* es fácilmente reconocible en sus variaciones la mayoría de las veces, al igual que en *Juegos de Verano*, pero en otras como *Tres Mujeres* está sometido a una continua variación mucho más severa y sutil al respecto (aunque de esta película no hablaremos en este apartado, habiendo sidos reservados los comentarios oportunos para otros). En otras como *Música en la Oscuridad*, el tema de amor de la pareja es un referente continuo, y está muy claro aun cuando sea variado; pero en esta misma película se juega otras veces con la variación a unos niveles mucho menos evidentes. La mayoría de las veces la variación pretende una evitación de redundancia musical además de atender a los lógicos requerimientos estéticos y dramáticos de lo que se entiende por música cinematográfica.

---

<sup>377</sup> Aunque renombradas autoras como C. Gorbman prefieren distinguir entre *leitmotiv* y tema en función de que sus asociaciones diegéticas permanezcan fijas e inmutables a lo largo de la película o no lo hagan, lo más común es mantener la distinción que aquí hacemos (como de hecho Xalabarder y muchos otros autores mantienen). Además, también conviene matizar que tanto los temas como los *leitmotifs* forman parte de lo que se puede denominar “trabajo leitmotívico” de forma genérica, en el sentido de su asociación (de la que más tarde hablaremos) con los dramas musicales de Richard Wagner, donde los *leitmotiv* también incluían desarrollos musicales más amplios, temas.

La técnica musical del tematismo, fue consagrada en los años treinta y cuarenta dentro de la corriente dominante de la era dorada del Cine Clásico americano, a manos de ilustres compositores como Max Steiner, Erich W. Korngold o Bernard Herrmann entre muchos otros, sin dejar de utilizarse en décadas posteriores. También fue utilizada por realizadores europeos de la época a la hora de pedir composiciones de encargo. En el caso de Ingmar Bergman, alguna de sus películas de los años cuarenta y también de los años cincuenta, se sirvieron de este empleo musical, si bien con los años prescindió del mismo al estar radicalmente alejado de los presupuestos estilísticos que siguió su cine. Cabe decir, de todas formas, que salvo un par de excepciones, incluso en los *films* donde se introducen temas y *leitmotifs*, su empleo queda lejos del estilo americano más típico al respecto, donde se llega a abusar de sus posibilidades dramático-estructurales a través de una sobresaturación musical en un cine que, como hijo de su tiempo, y sin olvidar que muchas excepciones se podrían citar -por lo que no conviene caer en excesiva generalización- siguió las directrices establecidas.

Por otra parte es necesario realizar una serie de aclaraciones previas sobre cuestiones de nomenclatura, pues en ocasiones algunos autores entienden esta serie de conceptos de manera diferente, o por lo menos no exactamente igual. Para empezar, el concepto de *leitmotiv* lo usaremos para fragmentos musicales de corta extensión que se repiten ocasionalmente, a veces la insinuación en tres o cuatro notas o la cabeza de un tema... Que ello sea denominado *leitmotiv* no significa que los temas musicales de los *films* no trabajen leitmotívicamente. Simplemente su extensión es mayor, sin que tampoco sea obligatoria una gran extensión musical, pero lo suficiente para no considerarlo ya *leitmotiv*. Sin embargo no dejan de ser *leitmotifs* en el sentido de trabajar recurrente y reminiscentemente (con diversos niveles y matizaciones de asociacionismo que iremos viendo a lo largo del capítulo), que es lo que viene a definir en gran medida este concepto de *leitmotiv*. A su vez, algunos autores no tienen en cuenta la recurrencia para considerar a una música como tema: la música que acompaña determinada escena es el tema musical de esa escena, se repita o no. No será nuestro caso: sólo hablaremos de temas musicales si se da determinada recurrencia, y además mostraremos nuestra salvedad al respecto si sólo se da una repetición (a no ser que haya una conexión dramático-estructural muy importante o evidente).

Finalmente, pero continuando con este apartado de aclaraciones previas, queremos indicar también que las distinciones de algunos autores sobre tema central, principal y secundario ha de ser matizado para nuestro caso. Cuando existan varios temas y entre ellos haya una sensación de jerarquización, creemos conveniente distinguir entre primario y

secundario, pero si no, directamente hablaremos de tema central, algo que en Bergman es muy frecuente en algunas de las películas que trataremos más abajo, sobre todo en su colaboración con Von Koch y Nordgren. Y por último, que cuando hablemos de contratema, éste no tendrá por qué encontrarse contiguo al tema que contradice, aunque a veces sea así, sino que en algunos ejemplos hablaremos de tema y contratema como dos temas musicales que se vienen repitiendo en la película sin sonar juntos (en ocasiones ni siquiera cercanos) pero caracterizando dos aspectos de la trama antitéticos. Es más, el contratema podrá perfectamente tratarse de un fragmento musical calificado así no tanto por ser un tema sino por ser una música que contradice dramáticamente (en su carácter, mayormente) un tema musical propiamente dicho.

*Fresas Salvajes* comienza con la autopresentación de Isak Borg, protagonista indiscutible de la historia, al que vemos en el estudio de su casa trabajando. Al concluir su solemne soliloquio en *off* diciendo “me llamo Eberhard Isak Borg. Tengo setenta y ocho años. Mañana me nombrarán doctor jubilar en la catedral de Lund” su discurso toma especial fuerza y relevancia, momento oportuno para que entre la música y los títulos de crédito. Esta música constituirá el tema musical central de la película, y también el inicial por ser el que acompañe a los títulos de crédito. Reaparecerá con mucha frecuencia, casi siempre bajo la forma de la variación. También se presentará en forma de *leitmotiv*, insinuándose, sonando sólo su cabeza... Esta música será sentida y apreciada por el espectador de manera especial, gracias al original, diferente, comienzo de la película, y a la fuerza de las palabras del anciano<sup>378</sup>. Comienza con un *glissando* en arpa que da pie al sinfonismo del tema. Melancólico pero no edulcorado, lírico pero no pomposo, nos acompañará a lo largo de toda la película. Tras los créditos, de vuelta a la historia, el protagonista recuerda, siguiendo en *off*, su último sueño, su última pesadilla. Las notas del tema central vuelven a sonar, en una de sus frecuentes variaciones, adecuándose al misterio y temor del sueño. Volveremos a escucharlo muchas más veces, como cuando en mitad de su viaje en coche se desvíen y paren en una casa abandonada, la casa de Verano de la familia del anciano. Se escucha esta vez asociado al

---

<sup>378</sup> Interesante fenómeno estético: siempre estamos acostumbrados a hablar del efecto, tratamiento..., de la música de cine durante la película correspondiente, e incluso cómo la música escuchada con anterioridad a una escena le da forma o determinada profundidad semántica. Sin embargo, aquí es el diálogo (monólogo en este caso) del comienzo lo que hace que sintamos la música que viene a continuación de una determinada manera, sino sonaría distinta, sería *otra* música (aun siendo la misma realmente). A su vez, el guiño sentido de una manera al ser pronunciado, en su presente inmediato, puede reverberar de muy diversas formas en nuestra cabeza a lo largo de la película en función de la música que suena a continuación. Las palabras oídas, al ser pronunciadas en la película, serán apreciadas de distinta manera al ser recordadas con posterioridad, no sólo por el discurrir de la acción de la propia película, sino también por su música.

pasado y a los recuerdos. Su nuera decide tomar un baño en el lago cercano, lo que le permitirá a Borg recrearse en sus recuerdos, y regresará el tema. Aparece su amor de juventud cogiendo fresas en el mismo lugar en que hacía un momento veíamos al anciano. Se enuncia la cabeza del tema, pero la composición discurre por otra dirección y se desvanece. Hablamos entonces de *leitmotiv*, cuyo motivo es, como ya hemos dicho, la melancolía y añoranza del pasado y la trascendental reflexión de Borg al respecto, aspectos esenciales de la obra. El fraseo corre a cargo de un violín solo, sobre un arpa, luego además hablaríamos de variación tímbrica. Siguiendo dentro de este *flashback*, se llama a toda la familia a comer, y todos se dirigen hacia la casa. La anodina música sinfónica que suena nos parece forzosamente incidental, más prescindible si cabe que algunos de los ejemplos de las primeras películas del director. Sin embargo, servirá para introducir al comienzo y hacia el final la cabeza del tema a modo de *leitmotiv*, con una trompa<sup>379</sup>. En otras ocasiones este tema musical sirve para mecer y dar profundidad a las palabras de los personajes, como cuando el profesor recita un bello poema de inspiración mística y la entrada de la música subraya algunos de sus versos, siempre girando en torno a esa melancolía de la cual la película no quiere desprenderse con el paso de los minutos, la misma que desprende la conversación con su muy anciana madre, cuando ésta recuerda algunos nombres del pasado, entre los que se encuentra el amor de juventud de su hijo y su boda con el hermano de éste. El recuerdo del pasado y el dolor que ese recuerdo causa en el personaje se señala una vez más por el tema como *leitmotiv*, con unos breves apuntes a manos de un lóbrego violín.

Este tema central, único rasgo de tematismo en una película que evita toda dialéctica entre temas, subtemas y contratemas<sup>380</sup>, acabaría resultando tedioso de no ser por la continua variación a la que es sometido. Ya hemos hablado de esto en alguna de sus entradas anteriores. En uno de los últimos sueños de Borg, éste camina alucinado a través de un misterioso bosque, y se enuncia el tema en otra de sus variaciones musicales. Borg se acerca a una cuna solitaria, y la música se torna más agresiva al introducirse insistentes golpes percusivos. Ahora el tema musical lo llevan las trompas, otorgando un *pathos* heráldico y firme. Sin salirnos de su sueño, sigue caminando hasta acercarse a una casa donde ve a través

---

<sup>379</sup> Todas estas variaciones tímbricas, armónicas, temáticas y demás tienen mucha importancia debido a su incidencia sobre las capacidades psicoacústicas del espectador, quien recibe la información musical como un “todo” del que no es *a priori* consciente pero que reverbera en su subconsciente afectivo.

<sup>380</sup> Existe una relación asociativa entre dos escenas de la película (dos pesadillas de Borg, una al comienzo y otra hacia el final) que es potenciada por sonar una misma música (de estilo estridente y disonante), pero tenemos reservas de considerar como tema (de no ser así lo denominaríamos secundario), ya que sólo se repite una vez, y sobre todo porque el nivel de profundidad exegética de tal asociacionismo en el guión hace que la repetición musical supere la conexión de cariz normalizado, como las que estamos viendo, colocándose en otro nivel de complejidad, cuyo análisis reservamos para el modelo compositivo “Disonancia y Siglo XX”.

de una ventana a su antigua prometida y a su hermano. Ella está sentada al piano, tocando una fuga barroca de Bach, la *Núm. 8 en Mi Bemol Menor* del libro primero de *El Clave Bien Temperado* que prosigue al prelude previo. Se da además la singularidad de mantener de forma “camuflada” en las tres primeras notas del sujeto las mismas del tema central de la película, aunque varíe un poco la duración de alguna de las mismas. De aquí el posible motivo de la elección de esta fuga y no otra por parte del director y/o el compositor de la banda sonora. Conviene señalar también que la tonalidad de pieza en el *film* no se corresponde con la original. La cabeza del tema de esta película comienza unas veces como en su enunciación de tema inicial con los títulos de crédito mediante un Si bemol-Fa-Sol bemol, otras veces lo hace con Fa-Do-Re bemol, como algunos momentos de uno de sus sueños por el tenebroso bosque. Es decir, se transporta frecuentemente para evitar la sensación de redundancia y repetición, pero a su vez manteniendo la sensación de cohesión, al igual que sucede con sus variaciones tímbricas generales. Cuando se escucha el comienzo de la fuga de Bach, las notas también son transportadas, pero no sólo respecto a la música de la película, sino de la propia partitura original. Oímos Do-Sol-La bemol, pero en la partitura original se trata de Mi bemol-Si bemol-Do bemol. Posiblemente el compositor trató de suavizar su entrada respecto a la música inmediatamente anterior (Fa-Do-Re bemol) en otra de las variaciones transportadas del tema, y que favorece una menor aspereza tonal y acústica al empezar en el piano (al que además se pasa directamente) mediante Do-Sol-La bemol, en relación de quinta.

La última entrada del tema se produce al final de la película, en la ceremonia a la que se dirigía el profesor. Éste comenta:

*Me sorprendí a mí mismo, en plena ceremonia, recordando los sucesos del día. Fue entonces cuando decidí recordar y recordar y escribir todo lo que había sucedido. En esta cadena de sucesos mezclados por el azar me pareció ver una causalidad notable<sup>381</sup>.*

Mientras pronuncia estas palabras en *off*-no lo confundamos con el monólogo interior por estar él presente en imagen, ni aquí ni en todas las demás entradas similares de la película-escuchamos el tema entero, dando especial trascendencia a las mismas<sup>382</sup>.

---

<sup>381</sup> Insistimos una vez más en la importancia de acudir a las versiones originales subtituladas. En esta escena el doblaje al castellano se permite ciertas licencias de la mano del Padre Staehlin (“traductor oficial” de las películas del cineasta al castellano en aquellos años) quien hace decir a nuestro protagonista que todos esos sucesos del día venían regidos por una *causa suprema*.

<sup>382</sup> Esta vez a violín solo. La versión sinfónica de este tema se reservó sólo para los títulos de crédito, las demás apariciones que se han ido sucediendo utilizaron pocos instrumentos, como hemos podido comprobar. También podríamos hablar de sinfonismo implícito, en escenas como el momento en que se detienen en la abandonada casa de Verano de su familia, donde oímos la sección de cuerda, un poco de viento madera por momentos..., es decir, suponemos un concepto sinfónico que en el cine no siempre suena con la plenitud del conjunto, pero implica el concepto.

Podemos concluir entonces, y a tenor de las anteriores observaciones, tanto para *Fresas Salvajes* como para algunos de los ejemplos que siguen, que las asociaciones de los temas a la acción han de entenderse en ocasiones desde una ligera ambigüedad dentro del mismo área afectiva. Es decir, a veces no se desprende de cada tema una asociación unívoca y directa, sino que caben varias opciones, no muy dispares, pero sí lo suficiente, sobre todo cuando manejamos contenidos abstractos y no la simple asociación tema-personaje, por ejemplo. Incluso el tema puede ser una especie de “firma” del *film*, pudiéndose así hablar por ejemplo del anterior tema como del “tema de *Fresas Salvajes*”. “En muchos casos -afirma Gorbman- el nombramiento del tema es tan difuso que llamarlo *leitmotiv* contradice la intención de Wagner”<sup>383</sup>, por lo que conviene encontrar un equilibrio entre las distintas opciones.

El desenlace final de *Fanny y Alexander* se produce acompañado de unas extrañas e hipnóticas notas muy agudas y cristalinas realizadas por celesta. Cuando todo parece resuelto, el obispo muere y los niños regresan con su madre a la mansión de su abuela donde todos vivían felices antes que ese hombre se cruzase en su camino; pero existe una última nota de misterio e incertidumbre. Caminando despreocupadamente Alexander por uno de los largos pasillos de la mansión, vemos a sus espaldas una sotana y una cruz de considerables proporciones, pero no se ve la cara del que se supone ha de ser el obispo, su fantasma. Es la música la que acaba de confirmar esto, pues en el mismo momento que el supuesto fantasma hace su aparición suenan a modo de *leitmotiv* las anteriores notas agudas y cristalinas, remitiendo por tanto a la situación anterior, a la casa del religioso, al elemento esotérico del anormal desenlace...

Como ya hemos comentado varias veces, *El Séptimo Sello* es la historia de un caballero que a su regreso de las Cruzadas se le aparece la Muerte en una desolada playa de su Suecia natal. Ello le causará gran desazón, por verse preso de un destino que él considera incierto, al flaquear su fe en un Dios que parece esconderse de los hombres; no por nada el verdadero tema de la película será *el silencio de Dios*. Como decimos, en una rocosa y desolada playa donde descansa el caballero con su escudero la Muerte se le aparece a aquél. Escuchamos una música oscura, grave e inquietante, junto a un mortuorio coro que desde

---

<sup>383</sup> GORBMAN, C. *Op. cit.*, p. 29. Entiéndase que la autora al hablar de *leitmotiv* no lo hace en el sentido de brevedad sino del tema en sus aspectos asociativos directos, como el “trabajo leitmotívico” del que hablamos anteriormente.



ahora asociaremos a la Muerte, como tema musical de su presencia y de sus estragos. Así, más adelante se encuentran con un hombre sobre la hierba. El escudero le pregunta, pero aquél no responde porque está muerto. Al levantarle la cara y verla corrupta, suena la música a la vez, consiguiendo el típico efecto dramático. Se trata de música disonante en graves, y acompañada por un golpe percusivo. Los bordones en graves (que casi parecen un coro) recuerdan el anterior tema de la Muerte (al fin y al cabo aquí también se trata de “muerte”). Además se juega con el motivo del *Dies Irae* que vendrá más tarde, y que se analizó en el apartado “Edad Media” -véase el apartado a ese respecto del presente trabajo-. Incluso se insinúa durante un segundo la música con la que comenzó la película, en la que además se pronunciaba “*dies irae*”. Son ejemplos de reminiscencias musicales, que sirven para remitirnos a otros momentos de la película pasados o por venir y dan unicidad y compactación dramática al largometraje<sup>384</sup>.

Llegan a un poblado, y se encaminan a una iglesia donde el caballero Blok desea confesarse. Ya en el confesionario, tras el engaño a la que le somete la Muerte escuchamos la misma música del momento en la playa en que retoman su camino a caballo, y mientras comenta “el Sol sigue en lo alto iluminándolo todo, y yo... Yo, Antonius Blok, juego al ajedrez con la Muerte”. Cuando reanudan el camino volvemos a escuchar, por tercera vez, la misma música, que acaba así por constituir un tema musical debido a su reiteración: sobre el viaje de los dos, la aventura que vive el caballero, el regreso a su castillo y a su mujer... Debido a que supone una importancia dramática más bien relativa, y a que se concentra sólo en esos minutos de la película, lo consideraremos tema secundario. Además, y como sucedió dentro del confesionario (donde no se deja de mencionar a la Muerte, por cierto), vuelve a dar un inesperado y pequeño giro hacia la coralidad mortuoria, casi como si de un contratema hecho *leitmotiv* se tratara. Esto podría parecer fuera de toda lógica dramática, pues al fin y al cabo ahora simplemente se habían parado a coger agua en una pequeña aldea. La lógica llegará cuando se compruebe que la aldea está deshabitada y que sólo quedan cadáveres, como recuerdo del paso de la peste. Pero el verdadero concepto de contratema en esta obra se puede entender en función de dos estilos corales antitéticos, que ya tratamos en “La Música,

---

<sup>384</sup> En este punto hay que señalar un elemento muy importante en el cine, válido para muchos ejemplos pretéritos. Inicialmente no tenemos por qué conocer las distintas asociaciones dramáticas por llegar, al fin y al cabo estamos al comienzo, prácticamente. Es decir, para una correcta comprensión de la película es necesario un segundo visionado en el cual se comprendan escenas, situaciones o música, que cambien el sentido audio-visual del conjunto. Y aunque esto parece de una evidencia y obviedad aplastante, no es algo de lo que todo espectador sea consciente. No nos referimos simplemente al típico *la-segunda-vez-es-la-mejor-pues-se-comprenden-mejor-las-cosas*, sino al hecho de que el Cine, como arte cuyo propio devenir ontológico se basa en el tiempo (como la música) implica una concatenación de sucesos encadenados cuya aprehensión plena sólo podrá llevarse a cabo completándose el círculo al llegar a la palabra “fin” y volver a hacer de nuevo todo el recorrido.

Elemento Dramático” según sus rasgos caracterizadores: por un lado la música celestial de voces blancas, apacible y tranquila, asociada a la vida en paz y armonía de los juglares y su hijo; y por el contrario la coralidad que asociábamos a la Muerte, su aparición y sus estragos, a la que se le añaden en ocasiones un carácter musical y el color instrumental determinados, e incluso su relación con el *Dies Irae* de la Iglesia. Puestos a diferenciarlos de otras entradas musicales de la película, podrían ser calificados como temas principales en contraposición, si bien la adjetivación de “principales” aquí podría no ser del todo adecuada, si lo comparamos con producciones de otros directores donde se maneja de manera mucho más explícita tal efectismo musical funcional. Ambos temas hacen sus apariciones en distintos lugares a lo largo de la película, sin que su oposición sea directa, contigua. No obstante, al final sí se muestra de forma más directa: en otra de las visiones de Jof, ve a la Muerte llevándose en danza a caballero, escudero y compañía, cubiertos por la oscuridad y la lluvia, y oímos música coral de nuevo caracterizada por un estilo fúnebre y siniestro, que no había sonado con anterioridad, pero que se relaciona con las otras temáticamente a partir de su estilo y carácter, como hemos dicho. Cuando Mia le diga con cariño “tú siempre con tus visiones”, reanudan la marcha acompañados por la luz, y regresa el arpa y los coros celestiales que también los acompañase al principio del *film*, y con los que éste se cierra.

Otra original forma de emplear el concepto de *leitmotiv*, o de tema musical en este caso, lo podríamos apreciar si nos fijamos en determinados momentos musicales de *La Hora del Lobo*. Cuando Johan dispara a su mujer en una discusión hiriéndola en el brazo, tras haber perdido definitivamente el juicio, y se dirige con celeridad hacia la mansión de los demonios, suena por tercera vez música estilo siglo XX<sup>385</sup>. En este punto, y teniendo en cuenta que este estilo musical hará todavía una vez más su aparición hacia el final, podríamos considerar que esta música constituye ya un tema musical, asociado a los momentos dramáticos clave de la película (recuerdos traumáticos de la infancia, el sórdido episodio con el niño, la agresión a su mujer...). Sin embargo es necesario realizar una interesante matización, de nuevo, y es que cuando se habla de tema musical o de *leitmotiv* musical, nos referimos a un mismo fragmento musical de mayor o menor extensión según los casos, que se repite, variado o no, en distintas partes del *film*. Sin embargo, ahora no hablamos de la misma música sino del mismo estilo

---

<sup>385</sup> En su autobiografía *Imágenes*, Bergman, identificándose con el protagonista, comenta: “después el arma mortal es colocada entre ellos y Johan elige. Elige el sueño de los demonios en lugar de la realidad de Alma. Yo estaba entrando en una problemática que, en realidad, sólo se puede alcanzar con la poesía o con la música. No hay duda de que mi educación fue un campo fértil para los demonios de la neurosis”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), p. 35.

musical, basado en la disonancia, asimetría y angulosidad propios del lenguaje de vanguardia. Se podría objetar entonces que siempre que en una película aparece el mismo estilo musical en distintas escenas, por ejemplo el clásico sinfonismo postromántico, ya se estaría hablando de tematismo, lo cual, obviamente, no es así<sup>386</sup>. Qué diferencia tenemos aquí: que se trata de música del siglo XX, y en su tendencia más agresiva (aunque se llevase bastantes años componiendo en esta línea), incluso con trabajo electro-acústico de por medio, y ello supone algo todavía sentido como excepcional dentro de la Historia de la Música de Cine, lo cual favorece el impacto de la sensación auditiva y de su asociación a determinadas situaciones, o al menos así sucede en esta película, donde esas sonoridades acaban constituyendo un tema asociativo a un concepto del guión, de la historia, y donde las entradas musicales son más bien puntuales.

El ambiente musical general de *Ciudad Portuaria* se mueve en las coordenadas estilísticas del Cine Clásico de los años treinta y cuarenta: neorromanticismo, escritura y orquestación brillante con predominio sinfónico, preponderancia de las cuerdas, melodismo edulcorado, continuada presencia, arquetípicas caracterizaciones, refuerzo de la acción dramática en cada ocasión posible... Se trata de algo ya analizado con anterioridad. Siendo esta su línea, no es de extrañar que el tematismo y los *leitmotifs* sean empleados en esta obra con mayor profusidad que las restantes del director, junto a otras como *Música en la Oscuridad* o *Crisis*. Lo cierto es que esto, es decir, el empleo exagerado y continuo de temas musicales y de *leitmotifs*, ha sido muy criticado desde algunos foros del estudio y composición de la música cinematográfica, por considerarlo una herramienta fútil y obsoleta que poco o nada añade dramáticamente, tal y como debería ser entendida la música de cine. En este sentido, Adorno y Eisler son la principal referencia<sup>387</sup>. Sin embargo no son los únicos

---

<sup>386</sup> Supondría una excepción a esto uno de los ejemplos anteriores de *El Séptimo Sello*, por las razones anteriormente argumentadas.

<sup>387</sup> Para éstos, “mientras que su fuerza evocadora proporciona al espectador sólidas directivas, facilita al mismo tiempo la labor del compositor en medio de la apresurada producción: se limita a citar en donde, en otro caso, debería inventar. La idea del *leitmotiv* es popular desde los tiempos de Wagner. [...] Cabía suponer que esta técnica, debido a su comprensibilidad, iba a ser especialmente adecuada para el *film*, ya que este es el criterio que rige todos los aspectos de su realización. Sin embargo, esta creencia es ilusoria. [...] Precisamente porque el *leitmotiv* en sí mismo no está musicalmente desarrollado, exige la amplitud de la forma musical para tener un sentido desde el punto de vista de la composición, sentido que supera la mera función de indicador. A la atomización del material corresponde la monumentalidad de la obra. Esta técnica se ha interrumpido completamente en el *film*, [con una] técnica basada en el montaje”. ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Op. cit.*, pp. 18-19. Sin embargo esta crítica puede resultar totalmente gratuita e innecesaria. Nótese que realmente se trata de un error conceptual, designativo. Si el *leitmotiv* en Wagner aludía a algo más que un simple elemento caracterizador, pues como bien sabemos el compositor alemán se refería a asociaciones más complejas, a algo más filosófico, tejido conjuntivo oculto en la textura, etc. ¿por qué no denominar a esta técnica músico-cinematográfica “motivo recurrente-reminiscente”, por ejemplo, como en el caso de otras óperas no

que se han pronunciado de esta u otra manera similar, y ni siquiera los primeros al respecto: en una fecha tan temprana como 1936, Kurt London, otro gran nombre de la tradición del estudio de la Música de Cine, pionero de pioneros, sostenía sería imposible un empleo de este término de manera estricta “porque el *film*, al contrario que el drama musical con su lenta exposición, avanza a pasos agigantados y, debido a la corta duración de sus escenas individuales, no permitiría un claro desarrollo de los temas”<sup>388</sup>. London confiere al *leitmotiv* cinematográfico un modesto papel de asistente anímico del espectador, y además incide en el error de convenio designativo, como hemos hecho nosotros.

Desde el mismísimo comienzo de la película que hablábamos oímos música, antes incluso que los títulos de crédito, que tardan un poco en entrar. Se trata además del tema inicial, no por ser el primero que suena, sino porque es el que continúa sonando cuando un poco más tarde entran los títulos de crédito, que es lo que realmente distingue a un tema inicial<sup>389</sup>. Será además el tema central de la película, pero no el principal, pues otros pequeños fragmentos musicales que encontramos no tienen suficiente relevancia como para considerarlos como temas, y por tanto no es necesaria una distinción entre principal o secundario<sup>390</sup>. Se nos presenta un barco de considerables dimensiones en medio del mar. Agradable música de cuerda, entre nostálgica e idílica, con cierto color neoimpresionista, exótico. La música dará un acusado giro cuando el barco llegue al puerto, a la gran ciudad industrial en la que la pareja protagonista hallará la dura lucha por salir adelante. Ahora la música es más áspera y agresiva, con percusión y viento metal. Hablamos entonces de

---

wagnerianas? Usando otra terminología, apropiada al Cine, no a la Ópera, que al fin y al cabo es de lo que estamos hablando, este tipo de críticas pierden buena parte de su peso. Ahora bien, ello supone que nosotros mismos nos mantendremos prudentes a la hora de manejar la relación wagneriana, más allá de ejemplos puntuales donde se pueda buscar cierta relación, sin pretender ortodoxia alguna. Tal vez esta prudencia, este punto medio, sea lo más aconsejable, si tenemos en cuenta además que importantes teóricos de Música y Cine son firmes defensores de la conexión wagneriana directa.

<sup>388</sup> *Apud* ARCOS de, M. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>389</sup> La misma situación se da en *Crisis*, aunque es necesario indicar que en ésta no se parte de una imagen de la película con música hasta que entran los créditos, pues el *film* tiene la singularidad de empezar manteniendo durante veintitrés segundos la pantalla en negro, hasta que finalmente, tras una espera no muy ortodoxa, surgen los créditos.

<sup>390</sup> Tanto el tema principal como el central son aquellos más importantes cuantitativa o dramáticamente o bien cuantitativa y dramáticamente, mientras que el tema secundario no tiene la misma importancia que el principal o el central, aunque no por ello deje de ser relevante. La diferencia básica entre el tema principal y el central es que el primero sólo existe cuando hay más de un tema central y puede destacarse por encima de éstos. Cuando, por el contrario, sólo existe un tema central, el central es en sí el principal. (Sobre este tipo de cuestiones véase XALABARDER, C. “Principios Informadores de la Música de Cine”; en OLARTE, M. [ed.]. *Op. cit.* [I], pp. 169-77). Recordemos sin embargo las aclaraciones del comienzo sobre algunas diferencias puntuales en cuestiones de nomenclatura que hemos decidido seguir, y sus correspondientes explicaciones, para comprender cómo nosotros, por ejemplo, evitamos una distinción entre temas centrales y principales, y utilizamos este último concepto sólo cuando queremos distinguir un tema de otro con inferiores propiedades dramáticas y/o cuantitativas.

contratema, es decir, de un tema cuya función principal es contradecir o enfrentarse a un tema musical, y que en principio también es un tema, si bien ya hemos dicho que la escasa relevancia de algunos fragmentos (incluido éste, que de hecho sólo aparece una vez más en toda la película), nos crea reservas para otorgarle relevancia temática más allá de la contradicción dramática de momentos como éste. Tema muy corto y unido musicalmente al anterior, se alternará con aquél una vez más. Sin embargo, aunque dentro del estudio de la música de cine este concepto de tema musical implica la repetición del mismo por cuestiones de asociacionismo y caracterización, no se ha de rechazar dicha nomenclatura en otros casos donde no se aprecia repetición alguna, pero sí un contraste en el carácter musical de dos secciones que, en su paralelismo a la acción, favorecen la utilización de la terminología “tema/contratema”. Pensemos, antes de continuar con *Ciudad Portuaria*, en otra película de la misma época, la segunda mitad de los años cuarenta, con un comienzo muy similar, en el que al término de los títulos de crédito se ve también un barco llegando a puerto. Se trata de *Barco a La India*, y también se trata en principio del regreso de un hombre tras varios años años en el extranjero. Llega el barco al puerto, con el protagonista a bordo y con unos atentos cargadores en tierra, mientras anochece... La música, que como en el anterior ejemplo también es sinfónica, no volverá a oírse en toda la película; sólo incluye por el momento la sección de cuerda en conjunto, con un carácter de ligera tensión, expectación, pero sin ningún tipo de exceso, e incluso se tornará hacia una tranquilidad liviana, agradable, cuando echan la pasarela para bajar a puerto el viajero. Sin embargo, el carácter se rompe cuando baja a tierra, camina unos metros y se detiene reflexivo, consciente de que ha vuelto *al lugar* (tras siete años fuera, ahora recuerda todo lo sucedido antes de su partida, que es de lo que tratará la película, incluyendo rencores familiares, desenlaces fatales y amor, a partes iguales); ahora la música, a modo de contratema, y que tampoco se volverá a oír más, modifica su carácter mediante el añadido de percusión, viento metal, mayor participación de la orquesta, mayor efusividad y dramatismo, aunque sin cambio radical de *tempo*.

Pero volvamos a *Ciudad Portuaria*, cuya ciudad de la que nos habla el propio título será aquella donde se desarrolle la historia de amor de los dos protagonistas. En una de las escenas se besan en la habitación de hotel que han alquilado y hablan de su futura boda. Comprobamos por tanto que los anhelos sentimentales de Gösta se empiezan a ver satisfechos, y la música nos ayuda a interiorizarlo, al utilizar a modo de *leitmotiv* un fragmento del tema central que oíamos cuando el personaje llegaba a la ciudad subido en el barco mercante. Este pequeño fragmento se presenta al final de otra melodía que a modo

conclusivo realiza ese fraseo reminiscente. Ella llora y él la anima, sonando la misma música que escuchábamos después de que pasasen su primera noche juntos y se nos ofrecían unas imágenes del puerto al amanecer: de nuevo la música utilizada con este carácter reminiscente hace las veces de elemento de conexión entre distintos momentos de la historia a partir de los contrastes o similitudes dramáticas que dichos momentos enseñen. Esta música, como sucedió aquella vez, deriva una vez más hacia el citado fragmento de la melodía del inicio de la cinta, hacia un *leitmotiv* que empezamos a asociar no solamente a los anhelos del protagonista masculino, sino también al amor mutuo de los dos, de hecho en esta ocasión se introduce en el momento exacto en que él la hace reír, sentirse bien y olvidar sus lágrimas gracias a su amor correspondido.

*Música en la Oscuridad* también es una historia de amor. Olvidado por su anterior novia cuando ésta se enteró de su ceguera tras un accidente, Bengt va a encontrar el amor en una chica que hasta ahora había sido invisible para él: la joven criada Ingrid. Ella le ayudará en todo lo posible, como por ejemplo leyéndole novelas, y tampoco será inmune al amor, que poco a poco se introduce en su corazón. La música tratará de definir el carácter y personalidad de la joven. Si ella es tierna, cariñosa y frágil, la música transmitirá los mismos caracteres al aparecer ella en la pantalla; de hecho esta música aparece en más de una ocasión, acabando por constituir un tema, que vamos a considerar secundario. En una de las escenas en que Ingrid lee para él, al despedirse entra la música que conformará el tema principal de la película, y que sonará en varias ocasiones, frecuentemente variado. Se trata del tema de la pareja protagonista, del amor de ambos. Ahora bien, un malentendido separará a los jóvenes, hasta que el azar los vuelva a juntar al encontrarse en una calle por la noche. Poco a poco empiezan a verse, la llama del amor se reavivará, y la música estará ahí para ayudar a que quede claro: mediante el regreso del tema de la pareja en forma de variación, el cual llevaba mucho tiempo sin sonar. Ahora bien, Bengt no las tiene todas consigo pues Ingrid se muestra inicialmente vacilante, al fin y al cabo iban una larga temporada sin saber el uno del otro. De esta manera, en una de las escenas ella se marcha un tanto precipitadamente de la casa de él, y la música una vez más conecta dos momentos de la película a través de su tematismo: tras marcharse la chica oímos la misma música trágica que sonó cuando Bengt tomó conciencia en el hospital de que había perdido la vista, conformándose de esta manera la música como una especie de tema -secundario, de entrar en clasificaciones- sobre la desgracia del personaje, que además da muestra de uno de los típicos usos del “modelo Steiner” -en alusión al

compositor Max Steiner- en música de cine, como es el llamado “*stinger*”: un *sforzando* musical usado para ilustrar un giro dramático repentino transmisor de tensión, y que aquí es la manera en que se introduce esa música al marcharse Ingrid.

De todas formas no se dejan de ver. Bengt la invita a cenar a su apartamento, junto con su actual novio. Al final de la velada ella se sienta al piano a practicar y para que él corrija su estilo. La melodía no es otra que el propio tema de la pareja variado en su adaptación tímbrica al piano, que por primera vez no es introducido incidentalmente, sino como música “de pantalla”, tocada por uno de los propios personajes. La escena tiene un doble mensaje, canalizado a través de la música. Por un lado, que se enuncie una vez más el tema musical de la pareja, síntoma definitivo de que el amor entre los dos personajes ha renacido de nuevo; y por el otro que personajes y espectadores comprueben cómo juntos, mano sobre mano en el teclado (y mejorando considerablemente la interpretación tras participar él), alcancen una perfección musical y *armónica*, la armonía que tendrían estando juntos, en definitiva.

De aquí pasamos al baile de fin de curso de la joven, donde vemos a Ingrid bailando con su pareja el vals que tocan los músicos del local. Este vals es una nueva variación del tema del amor de los protagonistas, del tema principal, que de manera original se adapta diegéticamente a la situación, a las circunstancias del momento y el lugar. De forma paralela vemos a Bengt extraviado por las vías de una estación de tren, sin ser consciente de dónde está realmente. Las dos situaciones, con sus respectivas músicas, se alternan en montaje paralelo varias ocasiones, mostrándonos un buen ejemplo de tema y contratema musicales. Decididamente Ingrid abandona el baile y a su acompañante y se dirige con celeridad en busca de Bengt, guiada por un presentimiento.

La película termina con los dos recién casados viajando en tren hacia su nuevo hogar y nueva vida. Regresa la música de los créditos iniciales, el tema inicial, que aquí no constituye un tema final aunque sea con el que se cierra la película sobre un fundido en negro, ya que para considerarlo tal es necesario que aparezcan unos créditos finales, que esta película, como casi todas las del director, no tiene.

Continuando con las historias de amor, la recién citada *Barco a La India* tampoco se queda a la zaga a la hora de contarnos una en medio de la turbulenta relación de un hijo con su severo padre, a quien el primero le acabará “robando” a su amante. De nuevo la música juega un importante papel para reforzar los momentos en los que se ve cómo van surgiendo estos sentimientos en los dos jóvenes, cómo se reafirman, y cómo siete años después, tras no

haberse visto, las dudas de la joven se disipan, y decide irse con él a empezar una nueva vida, pues ha venido de lejos para buscarla y llevársela con él. De esta manera, vemos en primer lugar cómo en un momento de relajación laboral en el barco en que viven y trabajan, Johannes y Sally, la incipiente pareja de la que hablamos, se suben a un pequeño bote para ir a tierra, acompañados por el que acabará por constituir su tema musical, como más tarde confirmaremos, desplegado básicamente sobre violines de aliento plenamente lírico, y así continúa mientras les vemos en plena naturaleza, sumándose más adelante otros instrumentos a su textura. Este tema regresará cuando poco después se dispongan a hacer el amor en el solitario molino abandonado en que se refugian, y prosiguiendo cuando, tras breve elipsis, salgan cogidos de la mano y los veamos de nuevo en el idílico ambiente<sup>391</sup>. Más adelante en la película, con muchos de sus puntos ya resueltos, lo escucharemos nuevamente cuando estando solos en la “habitación-camerino” de ella, le diga en un clima de despedida que algún día volverá a por ella y la sacará de allí (ella es un especie de artista de cabaret), que le espere, aunque ella responda que no haga promesas que no podrá cumplir; y también cuando poco después los vemos acurrucados juntos, compartiendo un cigarrillo después de acostarse por última vez, esta vez con la variación que supone el toque *jazzy*, acorde al momento y lugar. Pero pasarán los años, y las promesas que ya parecían falsas se cumplen, él regresa, y tras la inicial y tozuda negativa de Sally, la acaba convenciendo, momento en que regresa esta música, sin variaciones.

Como alguna de las películas de las que estamos hablando, la presencia de temas en el cine de Bergman evita toda dialéctica entre temas principales, secundarios, contratemas, etc., para desarrollar, mediante la técnica de la variación, un único tema, al que debido a lo ya comentado definiríamos como central. Es el caso de el tema de *Juegos de Verano*. Hacia el comienzo veremos a Marie, paralizada ante el diario de Henrik que algún desconocido le ha entregado, y una vez inmersa en el dolor de lo que supuso aquella relación, se decide a abrirlo. En ese momento, y mezclándose con la música circunstancial de piano que se oye en el lugar (de algún ensayo cercano) un oboe incidental frasea la melodía del tema central de la película, que aparece por primera vez. Esta melodía, curiosamente, será la misma del tema central de *Fresas Salvajes*, seis años más tarde, y que constituirá por tanto un autopréstamo

---

<sup>391</sup> Llama la atención cómo las escenas de dentro del barco (o en torno a él) y la claustrofobia que en ocasiones transmiten, no tienen música a excepción de unos pocos instantes caracterizados por su brevedad y carácter de incertidumbre y ligera tensión en situaciones de disputa o inquietante reflexión de alguno de los personajes. Ello contrastaría y realzaría otros momentos del *film* como este que comentamos.



del propio E. Nordgren. La primera variación, y dentro de lo que sería un *leitmotiv*, se escucha cuando regresamos brevemente de un *flashback* del pasado en que los dos jóvenes se encontraban conversando agradablemente por primera vez en el barco que conducía a la isla donde viven un romance, y por unos pocos segundos volvemos al presente donde sigue Marie en la misma posición y con los ojos cerrados, tal como estaba antes de que la narración nos condujese al pasado, dentro de su memoria. Suena la cabeza del tema, dos notas de trompa que efectúan un intervalo de quinta sobre una nota ligada de efecto suspensivo realizada por violines en una altura marcadamente alta. Volveremos al pasado y vemos a Marie saliendo de su casita veraniega para dirigirse a pescar. La acompañan unas notas de arpa de carácter un tanto misterioso, casi de ensueño, sobre las que vuelve el tema central en oboe. Como suele suceder cuando un tema es enunciado varias veces a lo largo de una película, aun haciendo uso y gala de sucesivas variaciones, los momentos y situaciones dramáticas, los sentimientos y sucesos, etc., acaecidos cada vez que fue introducido con anterioridad vienen a sumarse en las siguientes ocasiones en los que vuelve a aparecer. Si nos fijamos en este momento de esta obra cinematográfica, difícilmente el espectador podrá dejarse ya llevar por su sonoridad, por esas notas de arpa y oboe como una típica pero correcta forma de encuadrar una situación muy bucólica del verano escandinavo y de la fresca juventud y belleza de la joven. Algo interfiere, sin embargo, y no es el propio fraseo de la música, las notas escogidas. Se ha hablado de carácter un tanto misterioso y casi de ensueño hace un momento, de acuerdo, pero también son sensaciones que pueden encajar con un escenario natural y solitario, con una barca deslizándose por un agua idílica..., y todo ello sin necesidad de llevarnos a la inquietud en ningún momento. No obstante las veces anteriores el tema fue escuchado junto a situaciones en las que el personaje recordaba, estaba perdido en sus cavilaciones, afectado por algo, inquieto por un diario que no se sabe muy bien de dónde ha salido... La música ya no podrá mantener su autonomía e independencia; las variaciones (tímbricas, por ejemplo) podrán dar un determinado color a un determinado momento por motivos de ilustración, de simbolismo tímbrico-organológico..., pero cada vez que el tema se enuncie remitirá ineluctablemente a la suma de las asociaciones pretéritas<sup>392</sup>. Y es aquí donde el cambio del modo menor al mayor, de esa ligera pero definitiva modificación sobre la tercera rebajada

---

<sup>392</sup> Tampoco queremos con esto despreciar las capacidades que la memoria humana tiene para aportar nuevos *items* emocionales a cada nueva escucha. De hecho, “las normas desarrolladas en la memoria no están rígidamente fijadas, sino que cambian con la adición de cada nueva huella de memoria; las normas cambian hasta tal punto que una nueva audición de una obra es realmente nueva, en el sentido de que crea nuevas revelaciones” (MEYER, L. *Op. cit.*, p. 106). Pero ello no es excluyente en absoluto de lo que decimos, pues estas “nuevas revelaciones” se sumarán a las anteriores, que son las que nosotros hemos referido.

tiene un valor ejemplar como excepción de lo que acabamos de decir, como se podrá comprobar más adelante, cuando Marie lleva a Henrik a su “escondite secreto”, un lugar retirado donde crecen fresas salvajes y que sólo conoce ella. Comparten las fresas y la joven en un impulso vitalista ante ese gozo momentáneo dice que aunque envejecerá, no morirá nunca, palabras opuestas a las que añadirá el joven a continuación sobre la posibilidad de un factor negro y negativo anulando su futuro, y que escapa a su control (clara influencia de esa corriente del pensamiento conocida como Fatalismo). Sin embargo para ella la vida es algo muy diferente, y su pensamiento es correspondido al final de la secuencia: ella se ríe, él se tira en picado al agua en un gran salto, el perro se anima..., y la música recoge la cabeza del tema pero girando en la tercera al modo mayor, lo cual invierte el curso dramático de los acontecimientos, aunque momentáneamente.

En *Un Verano con Mónica* destaca el tema musical que caracteriza a la joven pareja formada por Harry y Monika. No obstante, se tarda en asociar esa música a la pareja pues en principio se escucha antes de la presentación de ninguno de ellos, y porque es un tema musical que también lo asociaremos en esta película al mundo suburbano donde se desarrolla el principio y el final de la película (en medio se trata la aventura veraniega de la pareja). De esta manera, la primera vez que escuchamos dicho tema (*Kärlekens Hamn*, composición de Filip Olsson) se trata de la música de acordeón de unos músicos ambulantes, callejeros, siguiendo el típico estilo vals de la música para acordeón frecuentemente asociada a esta clase de músicos, en este ejemplo lenta y de halo triste, y que viene a recrear la atmósfera del barrio donde viven, trabajan y se conocerán los dos jóvenes, en una película que si no podría clasificarse como cine neorrealista, no deja de tener elementos similares. Al rato se produce el primer encuentro entre Monika y Harry.

En una de sus primeras citas, ya como novios, Harry se la lleva a su casa, donde vive con su padre. Como ya indicamos con anterioridad, en una de las escenas en el lugar, tumbados sobre el sofá, comienzan a desabrocharse algo de ropa, y parece que se dispongan a hacer el amor. Se oye una música de corte romántico, con cuerda frotada, similar al estilo que se escuchó en la película americana “romántica” que vieron en su primera cita, pero ahora sin embargo se recoge el fraseo de lo que será el tema de la pareja, y se adapta a las circunstancias, pretendiendo cierta correspondencia con la escena de amor idealizada de aquel *film* comercial.

Con los días, a la joven pareja de enamorados se les suman los problemas y deciden huir con su pequeña barca a motor a la naturaleza, dando espaldarazo a la ciudad y sus preocupaciones. Comienza el Verano, *su Verano*, y de la que vemos la barca llegando al bello entorno natural donde deciden establecerse oímos esa misma música de acordeón, incidental, que empieza a caracterizar a la pareja, a constituirse en su tema musical, aunque esto se confirmará en las siguientes apariciones. En una de éstas hablaríamos de variación temática; vemos a los dos en actitud cariñosa rodeados del estival entorno natural, y la música comienza de manera un tanto difusa, ambigua, sin delimitar su carácter, que parece más cercano a la desazón que otra cosa. Se enuncia a manera de *leitmotiv* la cabeza del tema musical y se reafirma a continuación por la cuerda frotada a mayor dinámica, pero contando con la variación para girar al modo mayor y transmitir así una sensación positiva, que en seguida flaquea al jugar el fraseo de viola con otro pasaje incierto y un tanto ambiguo aunque de aliento lírico, sobre el rostro de los personajes en una tierna actitud. Sin embargo las dudas finales se disipan a continuación, al insistirse en el giro al modo mayor, ascendiendo el registro de la melodía hacia lo agudo y viéndose reforzado por un clarinete brevemente, sobre las imágenes del bello rincón silvestre y acuático en el que se encuentran. Se transmiten por tanto algunos atisbos de luz en su aventura veraniega; la música, mediante la dimensión dramática a la que está sometida la variación del tema de la pareja favorece esta impresión.

Una noche deciden ir a divertirse al baile del malecón que se ofrece al anochecer. La música vuelve a ser de acordeón, acorde al lugar, y utiliza el tema de la pareja, que vuelve a saltar a la diégesis natural del contexto. Sigue con ritmo de vals (con compás de 6/8 ahora), pero esta vez es alegre y animada.

Sin embargo llegarán las nubes negras sobre su relación, a medida que el Verano va llegando a su fin. En una de sus discusiones, después de haber tocado fondo, Monika rompe a llorar por la dura situación en que se encuentran: ni comida, ni dinero, está embarazada..., y Harry la consuela. Entra el *leitmotiv*, la cabeza del tema, variado de la misma forma que ya vimos hacia el modo mayor, y asociándose en esta ocasión el sonido la viola, gracias a las enormes posibilidades expresivas de este instrumento, a la tragedia de la pareja, no a su mutua ternura. Observamos por tanto cómo distintas imágenes y situaciones del guión moldean el sentimiento de una misma música hacia un lugar u otro, siendo en ocasiones la imagen la que influye en la música y no sólo al revés.

El subterfugio veraniego de la pareja es finiquitado por la irremediable realidad material, y no les queda más remedio que volver a la ciudad, casarse, criar a la hija que

esperan y no dejar de sentir precariedad. Todo ello es demasiado para Monika, que mantendrá aventuras con otros hombres a espaldas de Harry. Cuando éste se entere, su relación habrá finalizado. Monika entonces abandona marido e hija, y la película se acerca a su fin, no sin antes escuchar una última vez el tema musical de la pareja. Harry va paseando con su hija en brazos por la ciudad, se para frente al espejo de la puerta del almacén de cristal y porcelanas donde otrora trabajase, y se refleja su imagen en un espejo hacia donde se dirige la cámara, aislándole del entorno y del rostro del bebé. Se oscurece su alrededor, en primerísimo plano, y regresa el tema musical en una variación tímbrica y ligeramente melódica. Ahora el instrumento principal, después de la melancólica presentación a manos de la viola, es la trompeta con sordina “metal”. Mientras, la evasión de la realidad nos lleva a diversas imágenes agradables del Verano con Monika en plena naturaleza<sup>393</sup>. Las campanas le devuelven a la realidad, se va, y sobre el mismo espejo se reflejan ahora tres chatarreros callejeros tarareando, con estilo chocarrero posiblemente derivado de los efectos del alcohol, la melodía del tema, en un juego diegético-incidental donde dicho tema se movió originalmente varias veces a lo largo del *film*, representando también, como dijimos al comienzo, la atmósfera suburbana del lugar.

En *Sonrisas de una Noche de Verano* sí que aparecen varios temas musicales, pero realmente es uno el que lleva la mayor importancia dramática en la película. En el caso de los otros tres, dos no tienen toda la fuerza que se supone ha de tener un tema en la música de cine por el mero hecho de sus escasas apariciones, un par de veces cada uno. Son la música que oímos cuando Fredrik camina por las calles de la ciudad tras salir de su lugar de trabajo, y que volvemos a oír cuando en la casa de su antigua amante a la que ha ido a visitar, cruza inesperadamente por el salón un niño pequeño que es muy probable sea su hijo; la música de presentación del conde Malcolm en esa misma casa, y que volverá a sonar en los últimos minutos de la película cuando de nuevo el conde se dirija al llamado “salón amarillo” donde su esposa y Egerman se encuentran a solas en una tesitura sospechosa para él, siendo tan celoso como es; y el tercero es la propia melodía de los créditos iniciales, que volverá a retomarse en algunas ocasiones, como en el canto de la propia Desirée Armfeldt camino a su casa, y más tarde cuando visita a su madre viajando en carroza, esta vez muy variado y adaptado a un estilo sinfónico, pero no menos reconocible: lo podremos calificar de tema secundario (además de inicial), asociado a Desirée y su visión del amor y de la importancia

<sup>393</sup> Recuérdese a este respecto uno de los capítulos anteriores titulado “Fuera del Tiempo en el Tiempo”, dentro del cual podría haberse incluido esta escena perfectamente.

del mismo en la vida, como se deduce de la letra que canta una de las veces, y que es la misma de los créditos iniciales (lo que también se asociaría a buena parte de las tramas de la historia). Sin embargo, el tema más importante de la película, que si no consideramos finalmente como el único habrá de ser definido como principal y no como central, es un tema que no caracteriza a ningún personaje ni ningún tipo de escena particulares, sino una sensación amorosa general continuamente recurrente en la trama. El tema sufrirá diversas variaciones, teniendo en cuenta sus numerosas incursiones. Analicemos algunos casos.

La primera escena en la que se oye es aquella en la que Fredrik Egerman está en el local de un fotógrafo local, donde ha ido para recoger las fotografías artísticas que le han hecho a su muy joven y bella esposa. Según coloca el fotógrafo las fotos sobre la mesa, suena el tema en cuerdas con un violín por encima, cargado de romanticismo “rosa”, recalcando esa ternura y añorante delicadeza que sabremos a lo largo de la película siente el abogado por su esposa, debido en buena parte a la juventud de una chica que bien podría ser su hija, a su inocente infantilismo y a la celosa virginidad en la que aún se mantiene.

El matrimonio se dirige al teatro a ver una representación en la que actúa la conocida actriz Desirée Armfeldt, otrora amante de Egerman y con la que unas horas antes ha soñado durante la siesta de la tarde, no pudiendo evitar comentar un inoportuno “Desirée... cuánto te he anhelado. Desirée”, que puso celosa a su mujer, la cual estaba todavía despierta. Así, la joven tiene mucha curiosidad por ver quién es la tal Desirée y evaluar su belleza. Una vez sentados en el palco, comprueba efectivamente que la actriz es realmente bella, a lo cual se añaden las propias frases que comenta en su actuación teatral, en la que se viene a dejar claro la hábil mano que tiene con los hombres y lo fácil que es darles lo que quieren. La señorita Egerman llora, y vuelve el tema musical del que hablamos, en este caso asociado a la relación de la joven con su esposo, a su inseguridad, sus celos... La música enseguida desaparece, aunque no es tan breve como para considerarla *leitmotiv*, y la joven pretexta una indisposición para que abandonen el lugar y volver a su casa.

Aprovechando que su mujer se ha ido a acostar, Egerman aprovecha para volver al teatro y esperar a Desirée, a la que acabará acompañando a su casa. Una vez allí, Egerman confiesa el motivo de su repentina aparición tras tanto tiempo sin verse: está preocupado por la relación que mantiene con su joven esposa y quiere consejo. Comienza hablando de los sentimientos de ternura que le inspira, de cómo la siente, y la presencia del tema musical realza sus palabras. Ahora es Desirée quien, delatada por su mirada, está celosa; no en vano desea volver con su antiguo amante como pareja estable. Finalmente concluye con un “me

quiere... como si fuese su padre”, momento propicio para que el dulce melodismo romántico de la cuerda frotada desaparezca, e influya con ello dramáticamente en esas últimas palabras, que adquieren el tono sombrío de un jarro de agua fría.

Desirée está dispuesta a recuperar al señor Egerman, consciente de que su matrimonio no es plenamente firme y que su mujer (esto lo sabremos más tarde) y su hijo se sienten recíprocamente atraídos en la latencia de sus sentimientos. Así, se encamina a la mansión de su madre, para contarle sus planes y su deseo de organizar una cena elegante donde se reunirán los protagonistas principales de la película. Al despedirse de su madre, que guarda cama, entra una variación musical del tema, sobre el que poco después se superponen las sabias palabras de la anciana, centradas en cuestiones referentes al amor, a los amantes, a las relaciones de pareja en definitiva, tema sobre el que ella es una experta por su edad y por sus “ilustres correrías” de juventud. Un vez más, gracias a la música las palabras obtienen un relieve especial, como si de una moraleja de “la que más sabe” se tratase.

En una de las escenas caseras en casa de los Egerman, la señora Egerman se dirige juguetona y traviesa a ver qué hace su esposo en el despacho, pero le importuna porque está concentrado en su trabajo. Prefiere seguir solo, y ella se va un tanto cabizbaja. Sale al salón y se acerca a una jaula con *parejas* de pájaros (canarios o periquitos). Regresa el tema en una de sus variaciones; y como en el caso de otras películas, su aparición por cuarta o quinta vez *impone* de alguna manera un asociacionismo con las situaciones y emociones dadas las veces pretéritas, que vienen a añadirse al momento actual y a re-dramatizarlo, además de incidir en los anhelos de amor auténtico de la joven -recordemos que en el fondo está enamorada de su hijastro, de igual edad que ella- y acabar, redundantemente, de recordar al espectador el simbolismo de la pareja de pajaritos. El aumento dinámico de la música durante breves instantes cuando se dirige al sofá, remarca más todo esto, si tenemos en cuenta no sólo el lógico poder expresivo de estos aumentos en la música, sino de la música en el cine, especialmente en los cierres de secuencia y de escenario, aunque aquí sigamos realmente en el mismo lugar, pero con una interrupción de la sirvienta para anunciar una importante visita, lo cual favorece la impresión de superación dramática de esa parte anterior de la secuencia.

Mientras, Egerman se queda solo en su despacho, y aprovecha para volver a ver las fotos de su mujer, que esconde dentro de un libro. Regresa el tema, pero ahora la melodía la lleva la flauta; hablamos por tanto de variación tímbrica, pero no utilizando cualquier instrumento: si de lo que se trata es de reflejar en música la ternura juvenil y fragilidad de su mujer y el amor que ello le sugiere, no sólo será importante la línea melódica escogida,

también el instrumento; al violín de la primera vez que contempló las fotos le sustituye ahora una flauta.

Las últimas apariciones del tema se dan en los minutos de desenlace finales, cuando las parejas quedan bien avenidas en mayor o menor grado, y son recompuestas, terminando cada uno con quien al perecer siempre debió estar. Es la situación de la señora Egerman y su hijastro Henrik, quienes tras un episodio de fabulosa casualidad en el que una cama que aparece a través de una puerta al accionarse una palanca hace que se encuentren en la noche y a solas, fundiéndose en un apasionado beso y acompañados por la música del tema, que no volverá a sonar en los minutos restantes, pues dramáticamente ya no tendría nada que añadir. Dijimos al principio que se trata de un tema que no caracteriza a ningún personaje ni ningún tipo de escena particulares, sino una sensación amorosa general continuamente recurrente en la trama, y así es. Pero añadamos que siempre gira en la órbita de la señora Egerman, pudiendo tratarse de algunos momentos en los que su marido piensa en ella aunque ésta no esté presente, o cuando regaña a Henrik pero se deja translucir sus sentimientos hacia él gracias precisamente a la presencia del tema<sup>394</sup>, o bien quedando ella sola en medio de sus pensamientos amorosos. De hecho, podría considerarse su breve aparición en la visita de Desirée a su madre como una ligera torpeza que desequilibra dramáticamente el conjunto musical en tanto en cuanto nada del momento alude a la joven.

Después del citado beso de los dos enamorados, huyen al alba con ese pañuelo blanco que ella deja atrás a causa el viento, símbolo de la virginidad perdida de la chica, y suena por última vez este tema, en una intensa variación sinfónica que lo hace casi irreconocible y en la que todo su carácter de anhelo ha desaparecido, transformado en triunfo y huida. Sin embargo quedan todavía casi quince minutos de metraje, pero ya no sonará de nuevo<sup>395</sup>, y alguna escena amorosa restante bien podría dar pie a una última aparición de esta música, pero no será así. Un ejemplo lo encontramos en la anteúltima escena del *film*: Desirée limpia la cara de Egerman, sucia de hollín tras jugar a la ruleta rusa con el conde Malcolm, que ha engañado al abogado haciéndole creer que la pistola contenía balas, y además es ya conocida por todos la humillante pérdida de su esposa a manos de su propio hijo. Todo ella suscita su ternura hacia él, como se ve en su gesto, acompañado de una música que ya no es el tema que

---

<sup>394</sup> La carga dramática de esta escena no ha sido aquí tratada, pues prefirió reservarse para la sección “La Música, Elemento Dramático” como pudo comprobarse en su momento.

<sup>395</sup> El *crescendo* sinfónico con el que cierra de manera pletórica la película, retomando una pequeña célula del tema en una nueva variación, no responde a móviles dramáticos de este tipo, sino más bien intenta generar esa sensación *happy end* de muchos finales amables del cine de la época, como analizaremos en “Aquellos *Crescendi* Cinematográficos”, aprovechando simplemente el material musical disponible.

estamos tratando, sino música totalmente nueva de arpa con melodioso violín. La función dramática del tema se agotó en el momento que los dos jóvenes se besaron pronunciaron un “te quiero, siempre te he querido” y decidieron escapar juntos.

Como hemos podido ir observando, la técnica del tematismo, digamos, “al uso”, fue empleada en el cine de Ingmar Bergman, mayormente en las películas de los años cuarenta y cincuenta. No obstante, una fecha como 1971 todavía nos ofreció un buen ejemplo con *La Carcoma*. La película gravita en torno a David y Karin, dos amantes que se ven a espaldas del marido de ésta, Andreas, y cuya relación, más bien tortuosa y violenta por momentos (sin que por ello deje de haber otros de sincero cariño), desvelará parte de la personalidad interna de los dos amantes, de sus máscaras (con la famosa alegoría de la talla de la Virgen carcomida desde *dentro* por un extraño insecto), del autodesprecio e infantilismo patológico de David, de la trivial monotonía de la “tumba” matrimonial que supone a veces la relación entre algunos esposos de la estable sociedad burguesa del momento, y que Bergman volvería a tratar en *Secretos de un Matrimonio* poco después, etc. Al margen de toda la reflexión psicológica que como de costumbre ofrecen las obras del director, para hablar del tema musical de esta película sólo es necesario atender a la relación y progresivo enamoramiento de David y Karin. Para ello vamos a tratar las diversas entradas del único tema musical de la película.

Comenzamos sin música ni créditos, con un coche que llega a un hospital, de donde se baja Karin, y una vez dentro le comunican que su madre acaba de fallecer. Tras unos instantes junto a la difunta, se retira y busca un rincón del hospital donde se derrumba y llora amargamente. Por casualidad entrará David, a quien todavía no conoce, y al verla afligida se ofrece a ayudarla, pero ella quiere estar sola y le dice que se vaya, a lo que él responde que lo siente y se va tímidamente bajando la cabeza. Justo ahí entra la música con los créditos iniciales, presentando una sucesión de distintas imágenes del histórico entorno del lugar donde se desarrollará la película. El contraste entre la situación anterior y la música con los créditos y las imágenes, transmite una sensación similar a lo que tratamos sobre el comienzo de *Fresas Salvajes* una páginas más atrás, es decir, la música se ve afectada de una singular manera, lo sucedido con anterioridad repercute sobre los segundos posteriores, es *otra* música a la que se oíría de haberse empezado directamente con esa secuencia de créditos con imagen y música simultáneos. Se tratará del tema inicial de la película, por ser el que acompañe a los créditos iniciales -o principales-, y también el tema central, por aparecer varias veces, asociado a la pareja y a cómo va evolucionando su relación, su infidelidad.



En cuanto al estilo musical de este tema, recuerda una pavana de fines el Renacimiento o incluso danzas posteriores del Barroco y del siglo XVIII, mediante laúd, instrumentos de madera (corno inglés, flautas) en la melodía, el ritmo y estilo general... No en vano se trata de la versión instrumental de una balada de un poeta y músico-trovador sueco del siglo XVIII, Carl Michael Bellman. La adaptación y los arreglos para el *film* se deben a Jan Johansson, y en los giros armónicos, progresiones, gestos melódicos, adición posterior del piano pretendiendo cierto pseudo-romanticismo, etc., se varía suficientemente la pieza para que a lo sumo quede una “sensación de historicidad” musical.

A partir de aquí, cada vez que escuchemos esta música se corresponderá con la funcionalidad temática de la que hablamos. En primer lugar cuando salen de la iglesia en la que trabaja David, y donde le ha ido a visitar Karin, con la excusa de ver los avances arqueológicos, pero deseando en realidad verle a él. Aquí, pasean ambos sin hablar, y vemos algunos gestos aproximativos por parte del hombre dentro de la denominada “comunicación no verbal”, como pasarle el brazo sobre su hombro. A ella le llama la atención un dibujo sobre la pared, una especie de extraña culebra acompañada de lo que parecen unas runas nórdicas, lo que tal vez pudiese entenderse como un símbolo del pecado, de la tentación, aunque esto no parece claro del todo en absoluto, si bien no se deberá obviar las manzanas que recoge de un árbol de su finca con su marido al día siguiente de su primera relación sexual con David. Sea como fuere, lo que nos interesa aquí es cómo en el momento en que le toma y acaricia la mano reaparece la música de los créditos, concretamente la parte de piano solo, comenzando el proceso asociativo. Más adelante, y ya como amantes, reaparecerá el tema en varias ocasiones. En una de ellas el tema musical sí que se aproxima considerablemente a la concepción wagneriana de la que hablábamos al comienzo: estamos en un almuerzo que el matrimonio da como anfitriones a los colegas profesionales de Andreas, y todos se levantan para dirigirse a otra estancia para tomar el café; reaparece el tema, con varios instrumentos al principio y poco después de nuevo con el piano solo, y aunque en un principio se mezcla con los sonidos diegéticos de la realidad contextual, pronto éstos son eliminados, absorbidos por la música, que es lo único que oímos mientras la vemos charlando, entre algunos de los invitados, aunque sean sólo unos segundos. Se nos indica que aunque ella está ahí, como uno más, sonriendo y siendo la correcta anfitriona que se espera ha de ser, sus pensamientos y su corazón están en otro lugar, sensación que precisamente se acentúa por crearse esa especie de vacío, de anulación de los demás sonidos. La confirmación a todo esto llega poco después, cuando se dirige hacia el teléfono para llamarle, vuelve con el resto, a la misma situación, y la

música continúa, incluso cuando se acerca a su marido y le habla al oído, mentira para poder escabullirse que tampoco oiremos. Una vez llega al apartamento de su amante, ambos discuten amargamente y llegan a las manos, ella se va llorando, pero él baja las escaleras rápidamente, la alcanza en el portal y la abraza y besa con pasión. En actitud dulce suben las escaleras despacio y reconciliados: vuelve el tema.

Este tema musical, además, pertenece solamente a la primera mitad de la película, pues hacia la mitad se produce un importante giro situacional. Los amantes tienen que separarse una larga temporada por cuestiones del trabajo de David, y cuando vuelven a verse la situación no es la misma. Significativamente (y esto es algo sobre lo que más de un autor se ha detenido y especulado) él ya no lleva su tupida barba, lo cual presagia ciertos cambios: el marido se entera de la infidelidad de Karin, a su vez ella es consciente de que tarde o temprano David la abandonará, acabarán efectivamente separándose, Andreas pondrá ciertas condiciones a su esposa, Karin comienza a comprender -más aún- la psique atormentada de David y de su odio a sí mismo, se va a Londres a buscarlo porque quiere saber por qué la ha abandonado y descubre a una hermana que desconocía y el secreto de la enfermedad muscular degenerativa de la familia... El tema de la pareja no aparecerá ni una sola vez más en toda esta segunda mitad, su funcionalidad dramática no pertenece al nuevo *statu quo*.

## SONIDOS “EN PRIMER PLANO”

Bajo este singular título queremos tratar otros sonidos de la banda sonora más allá de los musicales propiamente dichos, pero no de manera excluyente, sino valorarlos como un acompañamiento “musical” en cierto sentido, y desde luego como un acompañamiento acústico a las imágenes y/o diálogos en sentido completo. Valga como justificación el hecho de que -como han apuntado J. Torres y otros- aunque el canto de un ave o el golpear de un martillo no sean por sí mismos fenómenos musicales, se convertirán en música cuando la situación anímica de un oyente lo decida, cuando haya voluntad de atribuirlos una significación estética en las que el oyente se complazca<sup>396</sup>, y más cuando la voluntad de su propio creador (en este caso el cineasta como tal) apunte en esa dirección.

Sea como fuere, lo cierto es que el siglo XX, ya desde sus primeras décadas, cultivó unas tendencias de cariz iconoclasta, a partir de movimientos (piénsese en el Futurismo italiano precedido de las teorías de Ferruccio Busoni) y en ocasiones de personalidades independientes (piénsese en Edgar Varèse) que propugnaban una liberación respecto al pasado, un desencorsetamiento de reglas y normas que consideraban obsoletas, y una progresiva conquista del ruido, de la consideración como tal del hecho acústico en sí mismo, en su especificidad, donde los sonidos ambientes de la vida misma (frecuentemente asociados al urbanismo y maquinismo) eran respetados y valorados artísticamente, desde presupuestos estéticos de nuevo cuño, claro está. En este sentido, la Música Concreta daría colofón final a una idea que se podía venir rastreando desde hacía algunas décadas.

En este capítulo no vamos a abordar todos aquellos momentos en los que la mera presencia de la banda sonora en las películas de Bergman, al margen de la música y los diálogos, esté presente, pues es parte elemental de la gramática y sintaxis filmica. Es decir, poca importancia para nuestro estudio tiene que al pasar los coches en alguna escena exterior se escuchen claramente, que el abrir o cerrar una puerta quede bien claro, o que los pasos de determinado personaje queden correctamente registrados a partir del trabajo realizado por el director y su equipo de sonido, de cara a la conquista de la propia diégesis en uno de sus más importantes planos.

Los ejemplos que seguirán a estas líneas, y de ahí el título del apartado, son así calificados por estar a más volumen de sus posibilidades reales, pero también (aunque estén a su volumen propio) por estar ellos solos, sin diálogo ni música..., por estar acentuados por su

---

<sup>396</sup> TORRES, J. ; GALLEGO, A. ; ÁLVAREZ, L. *Op. cit.*, p. 9.

propia soledad<sup>397</sup>. En ocasiones se tratará de apreciar cómo a partir de estos sonidos se producirán asociaciones dramáticas leitmotívicas; otras veces su aportación a la intensificación de la sensación silente de algunas escenas; su aportación dramática como tal a la escena en cuestión, al igual que podría hacer una música empática a la cual sustituye en cierto sentido; reforzar la frialdad de la realidad; su relación con el ámbito de la música disonante y la música electro-acústica en alguno de los *films*; etc. A su vez, no se mantiene sólo en el nivel de la música diegética, sino que puntualmente, y no sin cierta dosis de ambigüedad se explota desde la incidentalidad.

En principio, son algunas películas de la década de los años sesenta y setenta las que mejor se ofrecen a proporcionarnos muestras para este apartado, por sus propias características estilísticas. Así, si nos fijamos por ejemplo en *Los Comulgantes*, en una de sus escenas un habitante de la pequeña localidad se acaba suicidando por no poder sobreponerse a sus temores, aunque en realidad la raíz de sus motivos no es la amenaza política de la incipiente China comunista sino su neurastenia. El cadáver reposa cerca de un río, en algunos de cuyos tramos hay rápidos. Al llegar el Pastor Ericsson al lugar del suicidio habla con el policía local, que le pide se quede vigilando el cuerpo porque tiene que ir a la comisaría. Mientras, llegan unos hombres que envuelven el cadáver y al rato se lo llevan para la ambulancia. Toda la secuencia viene acompañada por el volumen del fluir del agua del río cercano; volumen alto que hace las veces de acompañamiento, y cuya insistencia acaba por resultar ligeramente irritante, además de mostrar la indiferencia de la naturaleza, y que sintamos que se está tratando a la persona como un objeto, vía cosificación. Cowie ha dirigido su atención hacia estos aspectos de la película, concluyendo que en el contexto de una obra como ésta, la música podría llegar a sonar como algo vulgar y que el ritmo como tal de la banda sonora son todos los ruidos que se van sucediendo en la narración<sup>398</sup>. También podríamos destacar la escena posterior en la que el Pastor y la maestra se paran porque aparece por la vía un tren, y que interrumpe/tapa/sustituye las presuntas importantes palabras del Pastor, tratándose de un sonido “en primer plano” por su hiperbolización acústica, pero que deriva de un volumen que por sí solo, por su lógica contextual ya es suficientemente alto,

---

<sup>397</sup> El concepto de “sonidos ‘en primer plano’ ” lo tomamos de P. Schrader. (Véase SCHRADER, P. *Op. cit.*, p. 93).

<sup>398</sup> COWIE, P. *Op. cit.* (II), p. 210. Téngase presente una vez más la influencia de R. Bresson sobre Bergman, pues esta producción recuerda por momentos en algunas cosas, una de ellas la banda sonora, a *Le Journal d'un Curé de Campagne* (1950), cuya influencia también le llegó de la propia obra literaria de Georges Bernanos. Cfr. BJÖRKMAN, S.; MANN, T.; SIMA, J. *Op. cit.*, p. 44.

prácticamente. Ofrecemos a continuación un extracto del diario de trabajo del ayudante de dirección Vilgot Sjöman (conocido director de Cine con el tiempo) donde Bergman se explaya sobre esta última escena, lo cual nos sirve también para comprobar la importancia que en este capítulo en que estamos tiene la colaboración de un director con su técnico de efectos de sonido, en esta ocasión Evald Andersson, además de la importancia del silencio y de las campanas, otros dos de los apartados de la Tesis:

Evald Andersson: “el coche estaba demasiado alto ahí”. Ingmar Bergman: “sí, debemos atenuar el coche justo ahí. Y luego llega el tren. Y después que Gunnar ha dicho su línea (‘padre y madre querían que yo fuese cura’), ¡súbelo muchísimo! Puedes hacerlo de esta manera: tan pronto como los vagones están fuera de la vista, haz una alto pitido, porque hay una estación cerca, esa es la idea que buscamos, ¿eh?, ¿lo ves? Así que hay un infierno de ruido del tren ahí, cuando el coche se aleje otra vez. Porque más tarde, cuando el coche ha llegado y se ha parado (enfrente de la última iglesia), debe haber un silencio mortal durante un rato. ¿Lo ves? La línea de pensamiento es puramente acústica [...]”. E. A.: “Oh, por lo que quieres una especie de progresiva disminución ahí...”. I. B.: “¡Exactamente! [...] Tenemos una especie de *clímax acústico* en el *film* aquí. Y luego se reduce un poco con el coche subiendo la colina. Y luego repentinamente silencio. Silencio mortal. Abren la puerta (la puerta del coche) y se oye el sonido vagamente, y entonces llega el sonido de las campanas. Debe llegar como un *alivio* al margen de esa serie de sonidos. ¿Lo ves? Esa es la idea. ¿Ves lo que quiero decir?”<sup>399</sup>.

O piénsese en el comienzo de *Gritos y Susurros*: los alrededores de una mansión en un amanecer nebuloso, la quietud del lugar acompañado del sonido de unas campanas unos instantes, por el graznido de los cuervos después, un columpio, unas estatuas, los árboles y el jardín... Ya dentro, el “tic-tac” de distintos relojes y el mecanismo y decoración de algunos de ellos<sup>400</sup>. El detalle de las agujas que se mueven, una mujer que duerme en silencio, otra mujer también y oímos su respiración, y al abrir los ojos se queja débilmente de sus molestias mediante su respiración y muy leves quejidos, ni una palabra, nada de música..., y pasan los segundos. Ésta última se reincorpora sobre sus almohadones, y se oye con nitidez su roce contra ellos y las sábanas, se queja de nuevo, bebe agua y respira hondo, sale de la cama y se acerca a la chimenea en silencio..., y los segundos ya son minutos. Esta es la carta de

---

<sup>399</sup> SJÖMAN, Vilgot. *L-136: A Diary with Ingmar Bergman*. Ann Arbor: Karoma Press, 1979. (1963). *Apud* DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. (eds.). *Op. cit.*, p. 299. [Trad. propia].

<sup>400</sup> Para Nieto, cuando se habla de Música y Cine, con demasiada frecuencia “se desprecia lo general sólo por el hecho de serlo, y en cambio se valora precipitadamente todo aquello que quebranta la norma, sin pararse demasiado a analizar si la ruptura se ha producido por genialidad o por ignorancia. El uso genial del ‘tic-tac’ de diferentes relojes que Bergman hace en *Gritos y Susurros*, en sustitución de la música, sería un excelente tema de análisis de la asociación imagen y sonido. Dejar abierto un resquicio que permita pensar que este recurso es trasladable a cualquier *telefilm* de serie, sería un tremendo error”. NIETO, J. *Op. cit.*, pp. 14-15.

presentación de una película en la que junto a la presencia de una pieza para piano de Chopin y otra para chelo de Bach (instrumentos *solos*, piénsese en la incongruencia que podría suponer para un *film* así la participación sinfónica), en la banda sonora “musical” se incluyen silbidos de viento, el “tic-tac” de los relojes, los carillones, los susurros y los gritos, los llantos contenidos y los sollozos, los lamentos, las respiraciones jadeantes, los largos y numerosos silencios, le roce de una pluma estilográfica sobre el papel... Pretendiendo un naturalismo que no es tal realmente, y que Tarkovsky ha sabido expresar correctamente cuando apunta que “si en las películas de Bergman resuenan pasos en un corredor vacío, campanadas de un reloj o ruido de vestidos al moverse, parece que el director utiliza los sonidos de modo naturalista. Pero en realidad este ‘naturalismo’ exagera los sonidos, los estructura y los hiperboliza. Entresaca un solo sonido e ignora todos los demás acontecimientos acústicos colaterales, que en la vida real es seguro que se oirían”<sup>401</sup>.

Además, las muestras sonoras de esta película y de otras de las que hablaremos más adelante, si deseamos entenderlas desde lo sensitivo en su propio hecho acústico, y como el tipo de acompañamiento al que nos estamos refiriendo, deberán trascender a sus causas como tales, ir más allá de su sentido y convertirlo en un verdadero objeto. Ni que decir tiene que el conocido “ir a las cosas mismas” de la Fenomenología husserliana es la base de este planteamiento, del cual el investigador y compositor Pierre Schaeffer desarrolló el concepto de “escucha reducida”, basada precisamente en eso, en la escucha que afecta a las cualidades y a las formas propias del sonido más allá de causa y sentido<sup>402</sup>.

De todas formas, también en las películas de las décadas pretéritas podemos localizar situaciones donde los sonidos no musicales tienen especial importancia. En *Barco a La India* el hipnótico sonido de la “bomba de aire” con la que el capitán Blom bombea aire a su hijo cuando éste se sumerge en el agua para trabajar, acompaña unos tensos segundos en los que el espectador sabe lo que a este padre despechado le ronda por la cabeza, y donde la ausencia absoluta de diálogo, de música y de cualquier otro ruido diegético (salvo unos breves instantes de burbujeo del agua) subraya su extraño sonido intensamente y marca el ritmo cadencial de la claustrofóbica sensación de un sumergido al que paulatinamente le va faltando el aire, a medida que Blom separa progresivamente más los bombeos, para acabar por cortar el cordón que le unía a tierra. Otro ejemplo puede ser tomado de *Sueños*. Aquí, en la secuencia en la que

---

<sup>401</sup> TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, p. 188.

<sup>402</sup> Chion desarrolla estos conceptos aplicados a la imagen en su obra *La Audiovisión*. (Véase CHION, M. *Op. cit.* (II), pp. 36 y ss.

Susanne es vista en el pasillo del tren en el que viaja, la monótona y obsesiva sonoridad de la vía, de la maquinaria del tren en su rápido e inexorable avanzar acompañan a la mujer en su desesperada soledad (algo parecido veríamos y escucharíamos en *La Sed* pocos años antes), sonido sobre el que además se añade un extraño sonido electrónico en el momento en que por su mente enfermiza pasa la idea del suicidio, que no acabará llevando a cabo, aunque abrirá una ventana y sobre su rostro caerán las gotas refrescantes de la lluvia, mientras continúa el intenso sonido del tren, sobre el que se añade ahora un irritante chirriar por un progresivo uso del mecanismo de freno sobre las ruedas metálicas motrices, que podría pasar por una de las típicas sonoridades de la música electrónica neovanguardista<sup>403</sup>. Es más, en *Un Verano con Mónica*, la secuencia en la que los amantes regresan a la ciudad es reforzada con Música Concreta, y esa porción de la partitura (en la que participó el propio Bergman, como veremos más adelante en el capítulo dedicado a E. Nordgren) fue más tarde emitida en la Radio Danesa.

Pero volvamos a algunos largometrajes de los años sesenta y posteriores. Especialmente reseñable en Bergman son todos esos “tic-tac” que aparecen en muchas de sus películas, como acabamos de ver en *Gritos y Susurros*. Frecuentemente vienen fijados por la diégesis de una escena, a partir de relojes de pared, de bolsillo y artilugios por el estilo. Sin embargo otras veces, y de manera muy enigmática, se oye incidentalmente. El símbolo una vez más parece tener la voz cantante cuando se pretende buscar explicación a esta continua presencia en este cine. Ejemplos de ambas opciones serán dados más abajo. Aquí la semejanza con otros directores como Bresson permite hacer comparaciones. Se ha incidido más de una vez en cómo Bresson refuerza la frialdad de la realidad mediante una banda sonora con especial interés en todo tipo de sonidos naturales como el silbido del viento, el chirrido de unas ruedas...; más como un contrapunto que como un comentario de lo que vemos. Angelopoulos sigue a veces un planteamiento similar. Estos sonidos pueden crear una idea de esa fría realidad que la cámara no siempre es capaz de mostrar. Estos sonidos “en primer plano”, como los califica Schrader, nos recuerdan a estos otros del cine de Bergman, aunque para éste dentro de una realidad anegada de psicologismo, más allá de una simple apariencia externa.

---

<sup>403</sup> En alguna ocasión Bergman ha reconocido que esta película tiene partes en la que buscó cierta experimentación, desplegando un juego en la relación imagen-sonido en el que se prescindiese del diálogo, lo cual potencia lógicamente el papel de la música presente (como en la secuencia del comienzo con la sesión fotográfica del estudio de modelos) o del sonido ambiente (como esta que recogemos). (Véase BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J. *Op. cit.*, p. 97-98).

Pero en Bergman, estos sonidos “en primer plano” en ocasiones no deben sólo su posición como tales a no compartir la banda sonora con la palabra (o por lo menos no con mucha) y la música, sino por estar muy por encima de sus posibilidades acústicas reales. Por ejemplo al final de *El Huevo de la Serpiente*. Abel consigue entrar en el mundo oculto del doctor Vergerus, y se acaban encontrando. El doctor le explica todo el asunto de sus experimentos y de su visión de la realidad social y futura, de la esencia del Ser Humano... Se acaba suicidando, consciente de que la policía va tras él y de que se ha adelantado a su tiempo histórico; ingiere una píldora de cianuro en el mismo instante en que los policías intentan derribar la férrea puerta metálica a golpes. Los golpes siguen sonando, cada vez más fuertes e insistentes, mientras vemos la progresiva muerte de Vergerus y después la mirada angustiada de Abel. La realidad parece aislada a partir de esos golpes, totalmente exagerados y fuera de una lógica aparente: acaban por constituir la “música” de la escena, eliminando todo ruido ambiente y acentuando en aumento el momento, la situación y su tensión. En *Cara a Cara... al Desnudo* vemos a Jenny leyendo en la cama, y se oye a un volumen un tanto alto en “tic-tac” del despertador de la mesilla. Deja de leer y apaga la luz para dormir. Ya a oscuras, la cámara se aproxima a ella y la enmarca en primer plano, y el “tic-tac” ha aumentado considerablemente su volumen. Estando ya dormida, en su sueño suponemos, se reincorpora, el “tic-tac” alto la acompaña todavía pero de repente se hace el silencio, muy incómodo y tenso: desaparece todo sonido en el lugar. Enfrente suyo ve el siniestro rostro a semioscuras de una anciana, que ya se encontró esa misma mañana cuando subía las escaleras, e iba enlutada y con velo negro: posible símbolo de la Muerte. Se acerca a ella y grita angustiada, pero no oímos los gritos, todo sigue en silencio, hasta que se despierta, enciende la luz y vuelve la realidad con su “tic-tac”. Es posible que este sueño esté relacionado no ya con la personalidad de Jenny, lo cual está claro y se irá desvelando en sus posteriores incursiones en el reino de Morfeo, sino con su intento de suicidio mucho más adelante en el *film* mediante el uso de unas pastillas (no por nada poco antes de suicidarse se le volverá a aparecer la anciana): al tumbarse en la cama vuelve el “tic-tac” a un volumen que se oye muy bien, recalcando esa sensación del paso del tiempo que se escapa, de la vida que se va segundo a segundo y, por qué no, conectando con la otra escena donde también lo oíamos y donde se le apareció la anciana. Igualmente, en *Pasión* este mismo sonido hace las veces de conector leitmotívico de determinados aspectos temáticos de la película, como por ejemplo el tema de la agresión física y psíquica.



En ocasiones es la licencia incidental momentánea la que permite dirigir la atención hacia el sonido y reflexionar al respecto. Pasemos a *La Carcoma*. Cuando Karin llama por teléfono a su amante David como quedó en hacer, él ya dudaba de que fuese a suceder, y le empiezan a vencer sus demonios. Se tomó un par de somníferos y alcohol, y lo encuentra en un estado lamentable y agresivo. Decide ir a su casa a ver qué pasa, e inmediatamente la abraza y besa violentamente, pareciendo casi que fuese a violarla, y en el forcejeo la empuja hacia el espejo de un armario. Ella está completamente desconcertada y quiere saber qué pasa. De fondo oímos desde que entró una sierra radial de la calle, a intervalos regulares. Hablan unos instantes y se vuelve a abalanzar sobre ella como un poseso. Pero ella grita “¡no!” y se levanta. Se tumba en la cama y se quita la ropa interior. Seguimos oyendo la sierra, que es el acompañamiento de la escena. Se pone encima de ella y le hace el amor violentamente, de hecho en uno de los momentos en que la grita, el sonido de la sierra sube muchísimo el volumen, se desliga de la diégesis, de la naturalidad realista, acentuando el efecto de acompañamiento del que hablamos, dándole “certificación” de alguna manera y “reflejando las violentas contradicciones desgarrando por dentro a David”<sup>404</sup>. Luego, recupera su volumen normal. Bastante más adelante ella le llamará desde su casa, y el otro no cogerá el teléfono, por lo que se persona en el apartamento de David, pero está desierto: se ha ido sin despedirse. Oímos la misma sierra vinculando dramáticamente, como sucedía con el “tic-tac” de *Cara a Cara... al Desnudo*, ambos momentos: si en la primera íbamos comprobando que en el interior de David algo no iba bien, ahora se comprueba, se afirma, se viene a decir con la repetición de la sierra “¿no ves Karin cómo era David?, ¿no sientes sus problemas?, ¿tomas conciencia de quién era realmente?”. También aumenta su volumen en algún momento. Ha dejado las cartas que se escribieron y unas fotos de ella, como queriendo con ello desligarse plenamente de lo que fue esa relación, no manteniendo ningún recuerdo. Ella deambula de un lado para otro del apartamento, muy dolida y angustiada, y la “música-sierra” la acompaña<sup>405</sup>.

---

<sup>404</sup> GADO, F. *Op. cit.*, p. 403. [Trad. propia].

<sup>405</sup> A este respecto, Bergman fue preguntado en una entrevista realizada por Charles Samuels en 1971, de la que reproducimos la siguiente parte: Ch. S.: “usas cada vez menos y menos música en tus películas. ¿Por qué?” I. B.: “porque creo que el propio *film* es música, y no puedo poner música en la música”. Ch. S.: “¿por qué te llevó tanto tiempo descubrir eso?” I. B.: “porque he sido ambivalente”. Ch. S.: “en *La Carcoma*, ¿cuando Karin llega al apartamento de David y encuentra que se ha ido no es la sierra radial que oímos tu nueva manera de utilizar la música?” I. B.: “yo creo que todo lo que hay en la banda sonora debe complementar la imagen: voces, ruidos, música; todos son iguales. A veces me siento muy descontento porque todavía no he encontrado la solución al problema del sonido”. Ch. S.: “¿no es cierto, sin embargo, que usas sonidos como comentario con más frecuencia que en tus primeros *films*?” I. B.: “sí, es verdad”. SAMUELS, Ch. “Ingmar Bergman”. *Encountering Directors. (Op. cit.)*. Apud DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. (eds.). *Op. cit.*, p. 370. [Trad. propia].

Otras películas como *El Silencio* o *La Vergüenza* sirven también como buena muestra de todo lo que venimos diciendo. Sobre la primera sólo habría que recordar las numerosas veces que se incluye un “tic-tac” de reloj desde los mismísimos títulos de crédito, y donde el paso del tiempo, el tiempo como concepto de aproximación-rechazo entre los tres personajes principales, los cambios de velocidad emocionales en los propios cambios de velocidad del sonido y las asociaciones leitmotívicamente asociadas a cuestiones de índole sexual enredadas en la compleja red de la propia historia, parecen llevar el peso principal; y en cuanto a la segunda, y recordando aquello que ya se dijo sobre la “muerte” de la música en el *film*, la banda sonora musical son las de ametralladoras, bombas y destrucción general, y los mismos títulos de crédito iniciales no vienen acompañados por ninguna música, sino por interferencias de radio, ráfagas de metralleta, discursos verbales sobre cuestiones bélico-políticas en lengua extranjera (y no nos referimos al sueco), entre los cuales parece distinguirse al mismísimo Adolf Hitler, tráfico, cambios y búsqueda de emisora, lejanos golpes percusivos..., el efectismo general recuerda por momentos a algunas composiciones de Música Concreta y Electrónica, donde recordemos que el discurso hablado y sus distorsiones son un material usado con frecuencia.

Ahora bien, tal vez sería *Persona* la que merecería un espacio aparte respecto a otras películas sobre estas cuestiones. Y así parece entenderlo Chion, quien en su volumen *La Audiovisión* dedica todo un profundo capítulo final al análisis de los sonidos ambientales en la película, concretamente en el prólogo de la misma<sup>406</sup>. Como no es nuestra intención reproducir punto por punto sus palabras vamos a resumir en un solo párrafo algunos de sus comentarios a modo de paráfrasis, recomendando a quien le interese profundizar en el tema acudir a la citada obra.

Además de la música compuesta por Lars Johan Werle, a veces con cierto desarrollo otras veces de manera muy celular, todo el críptico aparato conceptual de este prólogo<sup>407</sup> hace uso de ruidos-chirrido, ronroneo de un mecanismo con espasmos y sacudidas, células musicales cuya intención onomatopéyica ha llevado a la comparación con bocinas a algunos

---

<sup>406</sup> Remitimos una vez más al mismo lugar de la obra de Chion por la importancia manifiesta de esas páginas donde se ofrece dicho análisis exhaustivo del prólogo: CHION, M. *Op. cit.*, pp. 183-97.

<sup>407</sup> No obstante, algunas partes del conjunto del prólogo guardan una relación directa con algunos de los contenidos profundos de la obra: por ejemplo, los clavos en la mano y el cordero son símbolos de sacrificio, lo que conectaría con el monje budista que se autoinmola y con el *ghetto de Varsovia*, es decir, la capacidad de sacrificio por la vida, por los ideales, e incluso por el Arte, en contraste con la protagonista del *film*; la araña es un símbolo de “vampirización”; los elementos sexuales remiten a ciertos comentarios explícitos dentro de la historia; etc.

espectadores, ruido de proyección, goteo de agua a un ritmo tranquilo, martillazos, el roce de sábanas, sonido de sirena... El hecho más claro en el plano sonoro de los minutos de este prólogo es la ausencia de la palabra y la voz, dejando sólo los ruidos y un estilo y uso muy singular de la música. Es un trozo de cine sonoro sin palabras, donde merece ser nombrado el ingeniero de sonido P. O. Petterson. Ya hemos definido algunos de los ruidos, y en cuanto a la música, no se localiza con tanta nitidez en cuanto tal, es decir, diferenciada del ruido, lo que una vez más dependerá de las referencias culturales del oyente: lo que un oyente acostumbrado a música contemporánea podrá distinguir en algunas partes de este prólogo como *glissandi* en cuerdas, a otros les podrá parecer un “ruido de sirena”, lo cual no debe ser contradictorio en modo alguno, porque ambas opciones pueden reconocerse en esos sonidos iniciales, lo que servirá finalmente para que Chion nos recuerde la relatividad de la distinción música/ruido y su vinculación a la intención de la escucha.

Un capítulo como éste no podría dejar de relacionar el ruido con el silencio. Sobre la importancia del silencio en el cine de Bergman hablamos con extensión en su momento, llegando a una serie de conclusiones entre las que se encontraba la influencia de ese propio silencio sobre la música de la película. Ahora se presta necesario llevar esos planteamientos a la influencia del silencio sobre los sonidos que se escuchan y viceversa, por ser ese sonido muchas veces sentido como elemento a reflexión gracias precisamente en su relación con los ruidos ambientales. Para John Cage, “el espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos”<sup>408</sup>. Conocida de sobra es la anécdota de la “cámara sorda” de la Universidad de Harvard en la que se encerró para conquistar un silencio inexistente. En el cine, como ficción que es, sí se puede conseguir un silencio absoluto y una eliminación plena de los ruidos, simplemente mediante su no adición a la banda sonora unida al soporte visual (es decir, a la película en su sentido de material físico-químico) mediante los medios técnicos disponibles según qué época, de donde se deriva que el acompañamiento como tal sería el medio externo en que se encuentra el espectador concreto. Ahora bien, volviendo a la ficción, en películas como las anteriores el director procura no crear ese silencio absoluto inexistente en la vida real, sino jugar, manejar, *organizar* el sonido -siguiendo de nuevo a Cage- para que, más allá de la lógica diegética aducida y prácticamente imprescindible en el arte del cine, el espectador dirija su atención, reflexione y sienta como musicales, como acompañamiento, el ruido

---

<sup>408</sup> CAGE, J. *Op. cit.*, p. 8.

ambiental de determinadas escenas. No ignorar sino escuchar, pues “dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante”<sup>409</sup>, y el cine puede mimetizar con la realidad incluso en estos aspectos. Además, la presencia, regularidad, densidad sonora, tipo, etc. de ruidos, influirán sobre la percepción del tiempo en la imagen, que en el perfil de este director es de una incuestionable importancia<sup>410</sup>.

En definitiva, y recordando de nuevo lo que decíamos al principio sobre que aunque algunos ruidos no sean como tal fenómenos musicales se convertirán en música cuando la situación anímica de un oyente lo decida en función de su voluntad de atribuirlos una significación estética y complacerse en ellos, en el cine, esta voluntad del espectador pasará en gran medida por la propia voluntad del creador cinematográfico, de una manifiesta intencionalidad o por lo menos de deducir una intencionalidad dentro de una sutilidad en el estilo. Henri Pousseur distingue distintos tipos de sonoridades: las que son producidas por una intención explícitamente sonora (emisiones vocales, vibración de algún cuerpo apropiado...); las que no se pretenden como tales, pero que resultan igualmente de una acción intencionada; las que resultan de algún acontecimiento “puramente mecánico”, caída, etc., haciendo patente sobre todo un efecto de *inercia*, pero manifestando también al mismo tiempo la estructura “funcional” de un objeto...; las que son debidas exclusivamente al azar, en alguna medida al menos (lluvia, viento...)<sup>411</sup>. El primer caso es más, digamos, informativo, en el sentido de la Teoría de la Información y Comunicación. El cine puede representar en su banda sonora todos estos niveles, siguiendo el juego mimético en que consiste su primera propuesta artística, para a continuación desarrollar la sintaxis que le es propia. Así, esos acontecimientos puramente mecánicos, esa inercia sonora del cine, o esos sonidos azarosos, podrán pasar a ser sentidos como informativos desde un planteamiento estético en el momento en que el espectador de una de las anteriores películas, como receptor, intuya o sospeche de la intencionalidad del emisor, Bergman aquí, siendo obligada entonces la reflexión sobre la sonoridad en cuestión, suscitada precisamente por el hecho de formar parte de un concepto artístico que como tal no es real, e invita a nuevos planteamientos.

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>410</sup> Para una profundización en cuestiones sobre temporalización de la imagen por el sonido, véase CHION, M. *Op. cit.* (II), pp. 24 y ss.

<sup>411</sup> POUSSEUR, H. *Op. cit.*, pp. 10-11.

## SOBRE EL USO DE MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE

El uso de la Música Clásica preexistente, es decir, incluir música no original para una película tomando obras de Mozart, Beethoven, Wagner u otros ha sido un recurso frecuente a lo largo de la Historia del celuloide. Incluso en la época del Cine “Mudo”<sup>412</sup>, los “urbanitas” de las principales ciudades americanas y europeas ya en los años diez, contemplaban las villanías del villano, las pasiones más excelsas o las aventuras más increíbles al son de las notas de un Tchaikovsky o Grieg, frecuentemente despreciando la posible temática compositiva de la obra original y dando lugar a una franca polisemia<sup>413</sup>. Ya en la era del cine sonoro la utilización de estas músicas ha despertado frecuentemente posiciones encontradas. Si por un lado es bien visto que en un plano diegético sean utilizadas por requerimientos de la propia historia filmada, como por ejemplo en situaciones como la asistencia a un concierto, a una ópera, alguno de los personajes toque el piano, etc., que la música suene incidentalmente levanta más recelos por diversas razones que veremos a lo largo de este capítulo.

El caso de Bergman es paradigmático en lo que a uso de Música Clásica preexistente se refiere. La mayoría de sus películas contienen, en mayor o menor grado, este tipo de música. Si hasta 1961, salvo alguna que otra excepción, la música tenía un importante papel en cuanto a presencia temporal se refiere, a partir de esa fecha se redujo considerablemente. En algunos *films* esto es algo de lo que ya hemos hablado en varias ocasiones, y que en un primer acercamiento musical *grosso modo* a este cine es lo primero que llama la atención. La música prescindió de composiciones de encargo (de nuevo salvo excepciones) y recurrió a composiciones clásicas, siendo Bach y Chopin los más recurridos con clara diferencia. Sin embargo, entre 1946 y 1961, aun utilizando las composiciones de E. Nordgren, E. von Koch y otros, la Música Clásica preexistente también tenía cabida en su cine. Así, películas como *Música en la Oscuridad* o su ópera prima *Crisis* incluyen piezas de R. Schumann o J. Strauss. Tres cuartas partes de las veces en que recurre a esta música se hace desde lo diegético, y más todavía si los personajes, como sucede en más de una ocasión son músicos, bien profesionales o diletantes; pero en otras ocasiones la música es incidental, es decir, no-diegética. A continuación analizaremos varios de los ejemplos más destacables, y en algún momento

---

<sup>412</sup> Las comillas se deben a que como es bien sabido, el Cine Mudo nunca fue tan *mudo* como se nos ha querido hacer ver, al menos en el aspecto musical, pues en las salas de proyección sonaba en directo la música de un pianista contratado para la ocasión, que poco a poco dio paso a formaciones más grandes, llegando incluso a orquestaciones.

<sup>413</sup> Para una revisión histórica de la música en los años del Cine Mudo véase COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*, pp. 26-37.

trataremos de determinar como correcto, incorrecto, brillante o mediocre su uso -siempre desde una posición de analítica distanciamiento- además de hasta qué punto puede ser necesario o incluso imprescindible el conocimiento previo de la obra.

Tras más de veinte años relegando en varias películas la presencia, que no la importancia, musical a un segundo plano tras el asentamiento definitivo del silencio como recurso estilístico importante para comprender su cine, Ingmar Bergman realizó en 1983 *Fanny y Alexander*, película en la que la música pasó, por lo menos en la primera hora y media a un renovado protagonismo. Escuchamos Música Clásica preexistente en numerosas ocasiones. En una de estas secuencias llega la hora de acostar a los niños y, tras la habitual guerra de almohadas, van cayendo dormidos. Mientras la escena nos presenta la habitación a semioscuras de los niños, con estos dormitando en la quietud de la noche, oímos incidentalmente el *Nocturno en Do Sostenido Menor núm. 1 del op. 27* para piano de Chopin (**anex. I, fig. 10**). El carácter poético-nocturno de estas piezas chopinianas ambientan muy acertadamente el momento. En este sentido es imprescindible conocer previamente la obra del músico. Los *Nocturnos* de Chopin se pueden definir como poemas musicales cargados de toda esa diversidad de atributos y evocaciones simbólicas de la noche, esa noche que tanto subyugó en su día al artista romántico. El caso de este nocturno, que data de 1834-35, es paradigmático del lirismo expresivo y de la dulce y sombría atmósfera que caracterizan estas miniaturas chopinianas. Así, sólo conociendo la pieza musical y su contenido sentimental asimilaremos correctamente la escena, y el uso de la música preexistente constituirá un acierto del director que posiblemente no obtendría utilizando una música no preexistente. Se trata de uno de esos ejemplos en los que la música cede su autorreferencialidad a la imagen, ahorrando de paso a un director explicaciones redundantes o innecesarias, mediante un transvase de códigos y significados de muy diversa condición, esos que una banda sonora musical original a veces no puede ceder, precisamente por su originalidad<sup>414</sup>. Puesto que cronológicamente es la última película de las que analizamos si exceptuamos *Saraband*, lo que acabamos de decir es aplicable a todas las películas anteriores en las que oímos música preexistente, diegética o incidental.

Antes de seguir, se prestan necesarias en este preciso instante algunas oportunas aclaraciones. En primer lugar, que no es lo mismo una aplicación de música preexistente al plano diegético que al incidental. En obras como *Gritos y Susurros* o *Como en un Espejo*,

<sup>414</sup> Para una observación de este hecho sobre un *film* concreto puede verse SOLANAS, Víctor. “Visconti y la Música Estructural: *Muerte en Venecia*”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), pp. 425-33.

toda la música preexistente es incidental, pero en otros *films* se nos ofrecen muchos ejemplos de música preexistente asociada a la diégesis, pensemos en aquellos momentos de *Hacia la Felicidad* o de *Sonata de Otoño* donde la propia presencia de músicos entre los personajes conllevaba una lógica participación diegética. Al analizar la música preexistente de un *film* no podemos obviar este elemento, pues es solamente la música preexistente en su calidad incidental la que como tal será sentida como un añadido al *film*, en absoluto excluyente por ser incidental, pero sí añadido desde ese “otro lugar” que constituye todo aquel elemento cinematográfico que no sea diegético. Por lo tanto, y en segundo lugar, algunos de los planteamientos que seguirán a continuación deberán tener presente que son principalmente aplicables a la música preexistente no-diegética. A lo cual habrá que sumar que, sin embargo, la música preexistente diegética no dejará de tener implicaciones simbólicas, connotativas y demás sólo por pertenecer a la realidad narrativa como tal, siendo así susceptible en algunos casos de ser analizada desde unos presupuestos muy similares a las de la incidental, pero desde un estilismo y efectismo estético frecuentemente distinto.

Al reconocer la música que suena en una película pueden suceder dos cosas. Puede que al conocerla nos evoque unos recuerdos plenamente subjetivos, los de nuestras vivencias personales asociados a la escucha de esa música en un marco externo a la propia película que estamos viendo, lo cual puede añadir elementos perturbadores a la ficción que se nos muestra. Se valora por tanto negativamente<sup>415</sup>. Por el contrario, el reconocer esa música puede producir un “efecto suma”, es decir, a la ficción filmada que es la película le añadimos esa *otra ficción* que es, en definitiva, todas esas sensaciones emotivas, todas esas *abstracciones* del alma que es lo que viene a suponer la emoción estética que se siente al escuchar música. Si esa música preexistente está bien utilizada y no sufre una infame descontextualización conceptual (huelga decir que no es el caso de Ingmar Bergman), su melancolía, alegría, agresividad, ligereza, etc. que nos transmitió en su día de escucha será recuperada para un momento filmico que

---

<sup>415</sup> Para Xalabarder “aplicar música original en el cine goza de muchas ventajas y pocos inconvenientes; por el contrario, recurrir a la música preexistente comporta riesgos, si bien también tiene sus virtudes. [...] Las razones que justifican la presencia de música preexistente en el cine son sustancialmente las argumentales, es decir, que la propia película necesite esa música para su desarrollo [...]. Pero si la música preexistente no tiene justificación clara en la película se corren múltiples riesgos. El más importante es el peligro de distraer la atención del espectador sobre la película, y no hay nada peor que eso. [...] El otro gran riesgo en el empleo no justificado de música preexistente es que rompa por completo la unidad estilística de la música en la película. Una música preexistente puede ser de exquisita belleza, pero si no tiene nada que ver con la música que se ha ido edificando a lo largo del *film*, puede resultar incluso antiestético”. XALABARDER, Conrado. “Inconvenientes en la Aplicación de Música Preexistente en el Cine”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), pp. 33-34.

pretenda esas mismas sensaciones<sup>416</sup>. Sobre esta cuestión volveremos al final el presente capítulo, presentando también la visión que otros autores como Mitry tienen al respecto.

Por otro lado, pero relacionado con esto, también es necesario evaluar qué resultado se obtiene cuando esa música preexistente es mezclada en un mismo *film* con otras músicas que poco o nada tengan en común. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en *La Hora del Lobo*. Junto a una música fundada en la modernidad del siglo XX compuesta por Werle para nuestro director, escuchamos una zarabanda de Bach tocada al clave además de un fragmento de *La Flauta Mágica* de Mozart, que constituyen un llamativo contrapunto con la modernidad del resto de la música en la película. Para autores como el citado Xalabarder, este tipo de mezclas musicales puede acarrear el problema de una ruptura de la unidad estilística y resultar incluso antiestéticas, como hemos escrito hace un momento<sup>417</sup>. Sin embargo este hecho puede constituir un atractivo contraste estético-musical, no reprochable.

Resulta singular comprobar cómo Bergman, en las películas de la década de los años sesenta y la siguiente década, siente predilección por la vuelta a los clásicos, especialmente Chopin y Bach, como se dijo al comienzo de este capítulo. Es la situación de *El Silencio*, con este último compositor<sup>418</sup>. Y es singular porque este tipo de cine, junto con el de Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick, etc. se presentó en su día como alternativa moderna al clasicismo imperante en la industria cinematográfica (y no sólo americana, también europea), además de tocar unos temas en los que en principio no había

---

<sup>416</sup> El propio Lack comenta: “la música de cine actúa sobre nuestras intuiciones, sobre el sentido emocional de la música que es en buena medida una función del lado derecho del cerebro. Puede ser altamente determinante en su impacto, tanto más cuanto mayor sea nuestra familiaridad con la música ofertada. Los estudios han mostrado que el grado de familiaridad con una pieza o estilo musical afecta espectacularmente al modo en que escuchamos la música”. LACK, R. *Op. cit.*, p. 98. Un estudio reciente concreto sobre los procesos perceptivos de la música por el cerebro es el de Daniel J. Levitin para quien “los tipos de sonidos, ritmos y texturas musicales que nos resultan agradables son en general ampliaciones de experiencias positivas previas que hemos tenido con la música a lo largo de la vida. Esto es porque oír una canción que te gusta es muy parecido a disfrutar de cualquier otra experiencia sensorial agradable”. LEVITIN, J. D. *Op. cit.*, p. 257. (De igual manera sucedería si las experiencias fuesen negativas, inciso elemental pero necesario).

<sup>417</sup> Aunque sea cierto que la música del siglo XVIII de la película se reserva para los momentos diegéticos y la moderna para los incidentales, no es menos cierto que de una u otra manera el espectador va a oír toda la música tenga la procedencia que tenga, luego las palabras de Xalabarder, que en principio parecen estar dirigidas hacia la música preexistente incidental, también podrán ser aplicadas a la diegética, en tanto que elemento audible por su mera presencia sonora.

<sup>418</sup> *Persona* y *La Hora del Lobo* serían excepciones al respecto, por el uso de música contemporánea compuesta por Werle, si bien incluyen ambas fragmentos de Bach, y también de Mozart en la segunda. Tampoco incluiríamos en esa afirmación sus películas de la “etapa alemana” a finales de los años setenta, u otra como *El Rito*, diez años antes.



profundizado el cine más comercial o con pretensiones de ello. De nuevo Lack refuerza lo que decimos cuando anota que

el cine, en particular el tipo de Cine de Autor definido a menudo como de Arte y Ensayo, demanda de su público que resuelva un problema al tiempo que se desarrolla la película. Las imágenes cinematográficas ya no reflejan el mundo, sino que más bien lo repiensen de acuerdo con la filosofía y la opinión del director-autor. Teniendo en cuenta esa reivindicación de la sustancia básica de la narrativa -un proceso de investigación filosófica más que de representación del mundo tal como es- resulta interesante el uso de la música en el cine de Arte y Ensayo si uno se fija en la aparente predilección de muchos autores por clásicos como Mozart, Beethoven y Bach, por encima de la música de encargo realizada por compositores contemporáneos<sup>419</sup>.

Otro ejemplo perfecto de esto lo volvemos a encontrar en *Cara a Cara... al Desnudo*, película de 1976. La protagonista, Jenny, aúna en su personalidad una compleja carga de inseguridad, frigidez, ansiedad acusada, dificultad de interacción con los hombres, bloqueo emocional con su hija, traumas infantiles... Significativamente su profesión es psiquiatra, cumpliéndose aquí el tópico del analizador susceptible de ser analizado, y posiblemente la búsqueda mediante sus estudios universitarios de ella misma, la búsqueda, en definitiva, de respuestas. Tomas, un hombre al que conoce en una fiesta la invitará a un concierto, donde oiremos la *Fantasia en Do Menor* para piano de Mozart (**anex. I, fig. 11**) y de nuevo a Kābi Laretei, esta vez en persona, tocando. Vayamos por partes. En primer lugar vemos el rostro de ambos, junto a otras personas sentadas al lado, muy atentos, mientras ya suena la gravedad inicial de la pieza mozartiana. La situación, el tipo de concierto en lo que parece una mansión de época, con aforo reducido, con velas..., refleja los gustos burgueses de los personajes, su buen gusto, refinamiento y demás. También puede interpretarse como el típico lugar al que un hombre de cierta cultura puede llevar a una mujer también de cierta cultura, para tratar de impresionarla en esa especie de cita que al fin y al cabo es de lo que se trata. La cámara se va poco a poco alejando de ellos y encuadrando paulatinamente a más personas. Unos breves segundos y ya se nos muestra, a cierta distancia a K. Laretei tocando, mientras evoluciona la introducción de esta pieza, realmente misteriosa y envolvente -especialmente en esos compases de su sección- dentro de la producción mozartiana. De ahí pasamos de nuevo a Jenny, ahora su rostro solo, sin Tomas, con otras personas a su lado, y vemos cómo observa a su alrededor: una madre con su hijo pequeño, y volvemos a ella reflexiva bajando la mirada

---

<sup>419</sup> LACK, R. *Op. cit.*, p. 379.

(recordemos que su relación con su hija en algunos aspectos nos recuerda a la de Elisabet Vogler de *Persona* con su hijo), un joven, una mujer, un señor entrado en años, una joven, de nuevo Jenny que mira a Tomas otra vez y parece estudiarlo todo. Ella -y nosotros- parece analizarlos a todos, y la música invita a la reflexión, sobre el Ser Humano, sobre las relaciones humanas, sobre las parejas, sobre la maternidad, sobre el instante..., y Mozart continúa, y el arte continúa, y después los vemos a los dos en el coche de frente, y después el coche de perfil a cierta distancia, deslizándose en la noche, y la música continúa, un hombre y una mujer al fin y al cabo, y la música no desaparece, hasta que llegan a la casa de él. Esto, que podría entenderse como una prolongación de la música sobre otras escenas a modo de efecto de continuidad estructural (a lo cual dedicaremos un apartado poco más adelante), creemos se debe más bien al estado emocional suscitado por la música, que ahora se lo llevan dentro, va con ellos, sobre todo con Jenny. Desde luego el concierto ha afectado a Jenny, la ha tocado en cierto sentido, y llega a casa de él en un clima emocional especial, reflexivo, como venimos diciendo. No tanto por la música como tal, sino por lo que la música ha abierto dentro de ella, como si de una mera -pero de trascendental importancia- llave a una habitación, a una esfera emocional, se tratara. Desde la teoría griega del *ethos*, pasando por las teorías estéticas barrocas de nombres como René Descartes o un poco más tarde con Jean Baptiste Du Bos, o las románticas de marco idealista, mucho se ha escrito sobre el poder de la música para conducirnos a un clima emocional concreto. Eso creemos es lo que le ha sucedido a la protagonista. Su conversación y tono reflexivo cuando llegan a casa apunta en esta dirección. Jenny: “no hablemos demasiado esta tarde”. Tomas: “tú decides”. J.: “tú no lo entiendes”. T.: “no, la verdad”. J.: “hay ciertos momentos en la vida por los que hay que pasar”. T.: “¿de verdad?”. J.: “ciertas horas, minutos”<sup>420</sup>.

Al ser los dos protagonistas de *Hacia la Felicidad* músicos de profesión en activo, la película nos deleita a cada rato con algún fragmento de Música Clásica como música “de pantalla” a partir de los ensayos y conciertos de la orquesta en su ciudad. A la obertura de *La Novia Vendida* de Smetana, se suman la *Sinfonía núm. 1 en Do Mayor* (el *Adagio. Allegro molto e Vivace*), la obertura para orquesta *Egmont* y el *Finale* de la *Novena Sinfonía en Re*

---

<sup>420</sup> No es nada extraño encontrar en algunas declaraciones del director una visión de la música cuya profundidad conecte con esta línea de pensamiento. En *Linterna Mágica*, tras la emoción hasta las lágrimas por la audición del tercer movimiento del *Cuarteto de Cuerda en Si Mayor* de Beethoven, escribirá “recordé que el cabrón estaba sordo. Escribir música es algo mágico, ya que las vibraciones de las notas conmueven los sentimientos. En cambio se considera posible describir el teatro, ya que dicen que la palabra es comprensible para la inteligencia. ¡Hay que joderse!”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), p. 276.

*Menor*, todas de Beethoven, y el *Concierto para Violín en Mi Menor* de Mendelssohn (extractos del *Allegro molto Appassionato* y del *Andante*). Con ello se facilita el acceso indirecto a este tipo de música y de obras, pues es una película de cine la que nos facilita su degustación. Así, un oyente habitual de *Rock*, por ejemplo, puede entrar en contacto con una música que en principio tal vez no le interese demasiado; y viceversa, en el caso de otro tipo de películas. Aquí radica parte de la importancia del Cine; es un arte que da cabida dentro de él mismo a otros tipos de arte, en este caso la Música, y a su vez admite todo tipo de músicas. Con ello se facilita el contacto con estilos que en principio un espectador medio no tiene por qué apreciar. Por muy cinéfilo que se sea, la Música Clásica es otra cosa, y gracias a este tipo de películas, el que se acerque al cine de Bergman se estará acercando también, sin saberlo, a la Música Clásica. De todas formas, no podemos obviar el problema a que esto nos conduce. Chion se pregunta,

¿puede el espectador comprender el espíritu de estas músicas? ¿Puede seguir el discurso, discernir su valor, distinguir en ellas lo malo y lo excepcional? Parece que la música sea, en efecto, un falso esperanto, y aquí reside una parte del problema. Así, cierto cinéfilo que va al cine y escucha *Jazz* puede creer que lo comprende, mientras que de hecho no ha captado más que su aspecto exterior: la calidad del sonido, de la voz, del fraseo se le escapan. [...] Debemos hacer un pequeño esfuerzo de descubrimiento y conocimiento, sin esconder que la música en los *films* es una pieza de un todo<sup>421</sup>.

Otro problema es el de la recepción de un cine de estas características. Si los códigos culturales influyen en que unas imágenes o música sean apreciados de una forma o de otra según la cultura que se trate, dentro de una misma cultura, sus respectivos círculos de división interna y/o las subculturas harán lo propio. No queremos con ello convertir este cine en una especie de culto esotérico para unos pocos “elegidos” y al realizador en una especie de demiurgo nórdico, pero sí se estima conveniente que todo aquel que se acerque a esta obra, si desea una comprensión plena de la misma y del papel de la música, tendrá que partir de unos presupuestos que otro cine no le exigiría, y en este caso conocer y a poder ser apreciar la Música Clásica. “La música- comenta Nieto- cumple funciones semiológicas, [...] al igual que el lenguaje hablado, activa los estímulos que hacen que la audición de sonidos, en este caso musicales, organizados conforme a unas determinadas reglas, nos provoquen unas determinadas sensaciones. Esto se cumple mediante los códigos, tanto aprendidos como

---

<sup>421</sup> CHION, M. *Op. cit.* (I), pp. 23-24.

‘heredados’, que hacen posible que este lenguaje musical no significativo sea interpretable por el oyente”<sup>422</sup>.

Por otra parte, y esta película constituye un magnífico ejemplo, algunos autores<sup>423</sup> han incidido en la cuestión de que con cierta frecuencia en el cine europeo, frente al americano, las piezas clásicas suelen ser reconocibles -muchas excepciones se podrían hacer al respecto, de todas formas-, y frecuentemente tienen una lógica en la narración. Dicha significación narrativa se puede observar muy bien en un grupo de películas inglesas de los años cuarenta, que incluyen triángulos amorosos y donde el músico o compositor tiene que decantarse por una opción final que conlleva además cierto grado de sacrificio, que es observado hacia el final del *film*. Es muy probable que Bergman, ávido espectador de todo tipo de películas desde su infancia, fuese consciente o inconscientemente influenciado por esto en una película como *Hacia la Felicidad* de 1950, y en la que como ya sabemos por anteriores apuntes, el protagonista masculino comienza poco a poco a alejarse de su esposa y a frecuentar malas compañías además de buscarse una amante, y que efectivamente, este hombre, que además es músico, tiene que decantarse por una opción final no exenta de cierto grado de sacrificio, para finalmente acabar interpretando la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven y aprehender interiormente de una alegría que es mayor que la propia alegría y a la cual se llega a través del dolor, del sacrificio.

Y por último, antes de abandonar este *film* se observa cómo la película realiza un salto cualitativo respecto a películas anteriores como *Música en la Oscuridad*, apuntando hacia otras como *Juegos de Verano*, lo cual apreciamos en su estilo narrativo a *tempo* perfecto, la naturaleza en los diálogos y comportamiento de personajes, su factor plástico, y todo ello sin perder nada de lirismo. De esta manera, la utilización general de la música pasa, en primer lugar, por una reducción (leve pero palpable) de la música incidental, digamos, de corte netamente cinematográfico en aras de conseguir dar un papel más importante al silencio dramático; en segundo lugar, justificar toda la abundancia musical en función de la lógica inherente al propio guión: si la película trata de los avatares artísticos y sentimentales de unos músicos y de su orquesta sinfónica, es comprensible una fuerte presencia musical; y en tercer

---

<sup>422</sup> NIETO, J. *Op. cit.*, p. 46. Queremos hacer notar que el autor no se está refiriendo a un análisis *Gestalt* tipo L. Meyer, sino antes al valor de los códigos culturales de nuestra civilización, aun con toda la dosis de subjetivismo y restricciones transculturales que ello conlleve.

<sup>423</sup> Véase HALFYARD, Janet K. “Screen Playing: Cinematic Representations of Classical Music Performance and European Identity”; en MERA, M.; BURNAND, D. *Op. cit.*, pp. 73-85.

lugar, y debido a esto precisamente, la Música Clásica preexistente cobra un inusitado protagonismo, como acabamos de ver<sup>424</sup>.

*Música en la Oscuridad* es un largometraje donde la música, bien original o preexistente, genera un *continuum* inalterable de principio a fin. Como ejemplos de Música Clásica preexistente podemos destacar el momento en que Ingrid, que continúa como pareja de otro hombre, se dirige al baile de fin de curso. Mientras, Bengt se queda solo, interpretando uno de los nocturnos de Chopin (el *núm. 2* del *op. 9*) mientras oportunamente cae la noche. Bengt e Ingrid terminarán casándose. En los preparativos de la ceremonia se ultima que un adolescente, familiar del novio, toque al violín la *Marcha Nupcial* de la ópera *Lohengrin* de Wagner. Tanto estos dos ejemplos, como el del comienzo de la película con *Claro de Luna* de Beethoven ejemplifican lo que se ha dado en denominar *stock music*, esto es, una música hiperencasillada para determinados momentos, repetidos hasta la saciedad a lo largo y ancho de la Historia del celuloide<sup>425</sup>.

Aunque en otras películas se ha considerado el uso de la Música Clásica preexistente como acertado, en esta ocasión, y precisamente por lo que acabamos de decir, sí que estaría en lo cierto Xalabarder cuando señalaba el peligro de la ruptura estilística de la música de todo el *film*, por mucho que los numerosísimos ejemplos de la película pertenezcan a la realidad diegética: siendo tantos, y tan continua también la presencia de la banda sonora original de corte neorromántico de Von Koch, el resultado final no es satisfactorio desde una crítica objetiva.

También habrá que tener en cuenta que en algunas ocasiones el uso de Música Clásica preexistente no obedece únicamente a móviles estilísticos. Para Mitry, la condición ideal de la música en el cine es la colaboración entre compositor y cineasta (aunque sus palabras parten en principio de un contexto estructural). Se encuentran una serie de dificultades, no obstante.

---

<sup>424</sup> Para Chion, en la filmografía bergmaniana existen cinco maneras de emplear la música: como tema, como banda sonora, como Música Clásica incorporada a las imágenes, como investigación musical y en forma de *film-ópera*. Esta película se incluiría dentro del primer grupo, “como tema”, debido precisamente a lo que venimos diciendo, es decir, el propio tema que trata el *film*, lo cual conlleva a su vez su pertenencia a la tercer manera, como “Música Clásica incorporada a las imágenes”, pero desde la diégesis.

<sup>425</sup> Para Adorno y Eisler, “entre las peores costumbres hay que contar la incansable utilización de un reducido número de fragmentos musicales etiquetados que a través de su título real tradicional son relacionados con las situaciones que habitualmente suelen acompañar en las películas. Es decir: para una noche de Luna, la primera frase de la *Sonata Claro de Luna* [...]. Si se trata de una tormenta, la *Obertura* de *Guillermo Tell*; si de una boda, la *Marcha Nupcial* de *Lohengrin* o la de Mendelssohn”. ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Op. cit.*, pp. 30-31.

La principal -asegura- consiste en que tampoco ahí puede demostrarse que a partir de un tema dado la sensibilidad del compositor y la del cineasta conseguirán mantenerse “en armonía” y crear una obra igualmente sólida por ambas partes. [...] De ahí la necesidad [...] de recurrir a obras conocidas que tienen la ventaja de poder ser *escogidas*. Estas obras no han sido hechas *para ello*, es evidente. Pero no creemos que eso sea un obstáculo infranqueable desde el momento en que el cineasta -y nunca se insistirá demasiado en este punto- no se proponga en modo alguno “traducir” las sugerencias del compositor, sino significar sentimientos *personales* a través de la partitura. La única y evidente necesidad es que haya, o pueda haber, comunión de espíritu, correlación o correspondencia entre las emociones determinadas por una y otra parte<sup>426</sup>.

Es importante aclarar que por ese “traducir las sugerencias del compositor”, se está refiriendo a todo aquello que conlleve una paralelización excesiva de la imagen con la música preexistente. Su propuesta es la composición de un “clima visual” sobre la música en cuestión. Sin embargo, considera que hay un problema añadido: “tras oír la obra musical *aisladamente*, el oyente ha podido construir a partir de ella un universo de impresiones y de correspondencias imaginarias *desemejantes* a las que el *film* le transmite, mientras que, si hubiera recibido al mismo tiempo la música y las imágenes, éstas, sin duda, hubieran sido más fácilmente admitidas. No hubieran venido a trastocar un universo subjetivo en alguna medida predispuesto”<sup>427</sup>. De donde se deduce que en ese sentido sería más apropiada la música original para el *film*. Así, si recapitulamos algunos contenidos anteriores del presente apartado, tenemos que para autores como Xalabarder, el empleo de música preexistente era más bien negativo<sup>428</sup>. Desde nuestra posición, se introdujo el concepto de “efecto suma” para expresar cómo nuestro mundo subjetivo, nuestras impresiones sobre esa música se “aliaban” con las imágenes y/o diálogos que nos son dados transportándonos a un “tercer nivel”, distinto pero con puntos de relación a la visión a modo de complejo dialéctico que han propuesto autores como R. S. Brown, quien considera que se trasciende el mero subrayado emocional de fondo, el paralelismo musical de la imagen<sup>429</sup>. Y tenemos las palabras de Mitry, quien sí parece estar a favor del empleo de música preexistente, pero no elude sus inconvenientes, entre ellos este último, que bien podríamos calificar como “efecto resta” o, si se prefiere, “efecto suma” pero sin disolución orgánica de ambos bloques emocionales, sino superposición grosera, más bien. Definitivamente, y si deseamos un enfoque lo más flexible

<sup>426</sup> MITRY, J. *Op. cit.* (II), p. 184.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>428</sup> Otros autores como Beltrán Moner se han manifestado también como reacios a la utilización de música que sea reconocible, al producirse desvíos de la atención que perjudican al conjunto y a la unidad de la narración. (Cfr. BELTRÁN MONER, R. *Op. cit.*, pp. 43-44).

<sup>429</sup> La propuesta de este autor es recogida en CORMACK, Mike. “The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film”; en POWRIE, P.; STILWELL, R. *Op. cit.*, p. 20.

posible en lo tocante a temas tan colindantes con la Psicología de la Percepción, y dentro de ésta no con su vertiente psico-física sino psico-emocional, no conviene tender hacia posiciones teorémicas que desprecien la importancia del elemento solipsista<sup>430</sup>. Los “placeres de la ambigüedad”, tomando prestada la expresión de Mike Cormack<sup>431</sup>, son en buena medida los causantes de los distintos grados de consideración a que están sometidos estos usos musicales.

En otras ocasiones la presencia de Música Clásica preexistente obedece a una simple lógica circunstancial de un momento de una película, a un deseo de caracterización de unos personajes, etc., y dentro de un plano estrictamente diegético. En *Crisis*, somos testigos del baile que se celebra en una pequeña localidad, antes de que la acción se traslade a Estocolmo. Se observa que van llegando los invitados y también a la pequeña banda local tocando, que consta de trompa y tuba (melófono y bombardino concretamente), trompeta, piano, flauta travesera y un director, y aunque suena una caja de percusión, no se ve por ninguna parte, lo cual supondría una pequeña licencia en la diégesis, un ejemplo muy parcial de “falsa diégesis”, concepto del que ya se habló pretéritamente. El alcalde del lugar presenta el acontecimiento, el baile anual, y pide a los músicos que ejecuten *El Danubio Azul* de J. Strauss hijo, ante lo que el respetable lanza un “oohh” de admiración y asombro ante la populista pieza, con lo cual Bergman da caracterización socio-cultural de los humildes habitantes del pueblo. Los invitados comienzan a bailar y seguirán haciéndolo después de una pequeña elipsis con otros vales, esta vez *Frühlingsstimmen* y a continuación *Rosen aus dem Süden*, los dos del mismo compositor. Poco más tarde se sabrá que al alcalde le encanta bailar, pero sólo lo sabe hacer con el ritmo y compás del vals, de ahí el abuso musical al que se somete todo el pueblo.

Por otra parte, no cabe duda de que a la hora de utilizar música preexistente incidental en el cine las imágenes, el montaje, los aspectos dramáticos y estéticos de muy diversa consideración tendrán, en principio, que tomar consciencia en el oficio del director de que la música que acompañará determinada escena ya está compuesta, y no incluye ningún proceso

---

<sup>430</sup> En este sentido habría que añadir además el punto de vista de autores como Meyer, para quien la percepción de la música implica una constante ineludible, que es la actitud del público, pues “el oyente aporta al acto de la percepción opiniones propias y definidas sobre el poder afectivo de la música. Incluso antes de que el primer sonido se oiga, dichas opiniones activan las disposiciones a responder de un forma emocional, poniendo en juego conjuntos ideomotores expectantes”. MEYER, L. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>431</sup> CORMACK, Mike. “The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film”; en POWRIE, P.; STILWELL, R. *Op. cit.*, pp. 19-30.

compositivo posterior que se ajuste a determinados requerimientos. De esta manera, la música tendrá primacía en los aspectos de sincronización. Recordemos que la sincronización de la música a la imagen suele realizarse de dos maneras: durante la grabación de la música o de las imágenes visuales; y durante el trabajo de postproducción en la sala de edición. En la primera opción la música puede ser grabada simultáneamente al rodaje de las imágenes, o puede hablarse de postsincronización (favorecido por la introducción de grabaciones magnéticas dentro de los avances tecnológicos que llegaron con el tiempo) si la música se graba partiendo de imágenes visuales ya disponibles, e incluso puede darse el caso el uso del *playback* cuando las imágenes son tomadas con una música pregrabada. El caso de la postsincronización ha sido el mayoritariamente usado. Mediante la utilización de toda la música preexistente incidental que Bergman decidió incluir en su obra, las técnicas de postsincronización debieron de ser relegadas en importancia a una lógica diferente, que si no supone un condicionamiento absoluto a las imágenes que fuese a tomar (lo cual sería excesivo, y en ningún momento estamos afirmando), sí que pudo condicionar algunos puntos importantes de su guión técnico, una vez decidiese que determinada escena o secuencia iba a contemplar la entrada de cierta obra de Britten o Chopin, por ejemplo, y que convendría acotar, determinar y definir algunos aspectos como la duración de dicha escena o secuencia, su cierre, los desplazamientos de la cámara, etc., para favorecer esa participación con la música preexistente de la que hablamos<sup>432</sup>. A su vez, el trabajo de postproducción en la sala de edición que también hemos mencionado supone diferentes maneras, con sus “pros” y sus “contras”, al emplear música preexistente en comparación a la original, de nuevo por la lógica de su existencia pretérita.

Por último, y como dato a tener muy en cuenta, casi todo lo comentado sobre estas líneas parte del hecho de tomar como elemental la accesibilidad en el mercado de estas obras de la Historia de la Música Clásica. Sin embargo, es más que necesario plantearnos hasta qué punto eran o no eran accesibles hace tantas décadas. Como dato pretérito a todo análisis del tipo anterior, creemos que debemos situarnos en el contexto de estreno de algunas de estas

---

<sup>432</sup> Sirva como ejemplo la fantasía para piano de Mozart en *Cara a Cara... al Desnudo*. El final de la escena y de la música coinciden, siendo además el verdadero final de la pieza musical, y no de alguna de sus secciones: el momento del inicio del concierto al que van los personajes no era realmente tal, sino una simulación que permite tomar justamente esta obra en el retorno -con palpables variaciones- del material musical de la sección del comienzo y así aprovechar el cierre cadencial final de la composición, con esas últimas notas muy fluidas hacia la zona aguda del teclado en contraste a los firmes graves sobre los que se despliegan. Este final no se observa en la sección inicial. La obra por tanto sufre, en su aplicación sobre la imagen y como suele ser muy habitual, una “amputación”, pero una amputación relativa, porque el fragmento tomado posee sensación de comienzo como tal, y el final es el verdadero final de la pieza.



producciones. *Música en la Oscuridad*, por ejemplo, es una película de 1948, época en la que la industria discográfica, aun siendo un negocio y una industria firmemente asentada y con un mercado cada vez más definido, estaba muy lejos de alcanzar las cotas de los años sesenta y posteriores, verdadera eclosión de la comercialidad musical, tras el inicial despegue bien adentrados en los años cincuenta del incremento considerable en la producción grabada y de la mayor disponibilidad del disco de larga duración, y teniendo siempre en cuenta que la realidad sueca de la época no era la de Estados Unidos o Inglaterra. Así, por aquellos años, no todo el mundo conocía las obras más populares de la Música Clásica, pues la forma más frecuente de aproximarse a este estilo musical seguía siendo o la sala de conciertos o el incipiente mundo de la Radio (con difusiones destinadas frecuentemente hacia públicos cultos más bien minoritarios), de donde se deduce que el típico asistente a una sala de cine no tendrá que sufrir en principio ningún tipo de desviación o aportación semántica al sonar una música que es probable nunca antes hubiese escuchado.



## EL PIANO

Como vimos en el apartado titulado “Las Campanas”, Bergman es un director muy dado a una serie de fetichismos en su cine, que no vamos a repetir. Uno de ellos es la aparición visual en la mayoría de sus películas de un piano, que puede o no ser tocado. Su presencia aporta un grado de connotación que en algunos casos -en otros no- supera la mera anécdota fetichista de su presencia.

*Fanny y Alexander* comienza situándonos en fechas navideñas. Por fin se reúne toda la familia y algunos invitados para pasar la Nochebuena. Llegan los besos y las felicitaciones, y en medio del distendido clima una mujer, que una vez más será la propia K. Laretei, se sienta al piano, e interpreta el *Impromptu núm. 3 en Si Bemol Mayor* de la serie D. 935 de Franz Schubert. Es un buen ejemplo sociológico del diletantismo burgués dentro del epigonismo decimonónico (recordemos que la película se desarrolla en 1907, antes de que el siglo XX alcance consciencia histórica propia tras la Primera Guerra Mundial). Y cómo no, es una mujer quien se sienta al instrumento, lo cual era más que habitual, al igual que la música de este tipo de compositores<sup>433</sup>. Después de la cena cantan una canción tradicional navideña muy popular cogidos todos de la mano haciendo un corro y corriendo por las distintas estancias de la mansión. El canto es acompañado por un piano que no vemos. Igualmente, en una de las escenas de *Fresas Salvajes*, una vuelta al pasado nos presenta a la familia de Isak Borg cuando éste era mucho más joven, lo que nos situaría en torno a 1900. Mientras se ultiman los preparativos de la comida escuchamos un piano, tocado por dos niñas gemelas de la familia. En otro de sus sueños camina hasta acercarse a una casa donde ve a través de una ventana a su antigua prometida y a su hermano; ella está sentada al piano, tocando una fuga barroca. Son otros buenos ejemplos dentro de la Sociología de la Música, del papel del piano y el diletantismo en las sociedades burguesas centrales y septentrionales de Europa. Tanto para estos dos ejemplos como para otros de la filmografía del director, es muy interesante el pensamiento del filósofo alemán Max Weber, quien comenta

de ahí que los portadores de la cultura pianística sean los pueblos nórdicos, cuya vida, aunque sólo sea por razones de clima, se centra alrededor del “hogar”, en contraste con el Sur. Debido a que en éste, por motivos de clima y de historia, el culto del hogar se ha ido perdiendo, el piano, inventado allí, no se propagó a pesar de ello tan rápidamente entre los italianos, según

---

<sup>433</sup> Mucho se ha escrito sobre la importancia social del piano en la sociedad burguesa decimonónica. Puede consultarse por ejemplo TORRES, J. ; GALLEGO, A. ; ÁLVAREZ, L. *Op. cit.*, p. 248.

ya vimos, como entre nosotros, ni ha conseguido allí hasta hoy la posición de un “mueble” burgués en la misma extensión que entre nosotros se considera como natural desde hace ya mucho tiempo<sup>434</sup>.

Efectivamente, el cine del realizador en este sentido no hace otra cosa que mostrar con toda naturalidad un fenómeno sociológico musical muy común de su país, y que también tiene correspondencias autobiográficas teniendo en cuenta el ambiente familiar en que se educó el Ingmar niño.

Pero no serán las únicas películas de las que hablemos a este respecto. *Sonata de Otoño* es la historia de una madre y una hija separadas por el insondable foso del distanciamiento afectivo mutuo engendrado desde la mismísima infancia de la hija por culpa de una madre fría e inafectiva. A ambas las une sin embargo el amor por la música, por su piano. Y es que esta película, aunque sea como telón de fondo, también es una historia sobre la Música Clásica para piano, sobre el diletantismo de la hija y sobre la profesionalidad de la madre, renombrada pianista internacional. De esta manera, la película nos brinda algunas secuencias donde el piano tiene todo el protagonismo. En *Hacia la Felicidad*, la afición de la pareja protagonista por la música no sólo se aprecia en su profesión de violinistas, ya que en su casa tiene un piano, como también lo tendrán, obviamente, la dolidada madre adoptiva de *Crisis*, profesora de piano y el protagonista invidente de *Música en la Oscuridad*, pianista de profesión. En esta última el piano aparece numerosísimas veces (los ensayos de su casa, la prueba de acceso en la Real Academia de Música, sus correcciones a la que acabará siendo su mujer, sus recitales ante un auditorio de personas ciegas, la muestra de sus habilidades ante el propietario de un bar para poder ser contratado...).

La presencia de este instrumento también puede servir como forma de representación social y *status*, de los personajes. Su presencia en un salón llega a connotar en algunos casos que el propietario de la casa tiene un gusto refinado, es una persona sensible o tiene ciertas dotes intelectuales. En una sociedad como la sueca, donde como hemos comentado la presencia del piano en los hogares es totalmente común, esto no parecería tener mucho sentido. Sin embargo, creemos que es utilizado con esta finalidad al menos en películas como *Sueños*, donde además se trata de un piano de cola. Cuando Doris y el cónsul se dirigen a la lujosa casa de éste para seguir intimando y conociéndose mejor, vemos entre los lujosos

---

<sup>434</sup> WEBER, Max. *Economía y Sociedad*, vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. *Apud* FURIÓ, V. *Op. cit.*, p. 64.

muebles y decoración de su salón, un arpa y un piano de cola, que hacen las veces de elementos de la denominada “propaganda de clase”.

Finalmente, también podríamos hablar del piano que aparece en *La Verguënza* como forma material de representar el concepto de “la destrucción del Arte”, que en su amplio sentido es muy manejado desde los foros de la Sociología del Arte, y que en esta producción tiene especial relevancia por ser uno de los asuntos tratados: uno de los bandos militares enfrentados busca una importante suma de dinero en casa de los Rosenberg, y ante la negativa de Jan de descubrir su escondite, se toman la justicia por su mano y destrozan literalmente toda la casa buscándolo, siendo una de las escenas más importantes al respecto aquella en la que el piano es golpeado y destrozado totalmente. El valioso violín de Jan correrá la misma suerte. Ambos casos simbolizan, más allá de la mera destrucción física como tal, la recurrente cuestión de la suerte que corre la expresión artístico-musical en ese lugar y momento de la vida de los personajes y de la sociedad.



## MÚSICA DE CIRCUNSTANCIA

Aunque la mayoría de las presencias musicales en el cine de Bergman tienen una definida intencionalidad catalizador-emotiva, o participa de muchas de las funciones que cumple la música en el cine, podemos apreciar cómo en algunas ocasiones, aunque sean excepcionales, la música toma el papel de mero elemento circunstancial, según el tipo de película de la que se trate o según la situación contextual en la que nos encontremos en determinada escena. Son momentos que pasan sin pena ni gloria, pero que acompañan unas imágenes que sin la presencia musical serían bien distintas. No olvidemos que la música jamás consigue aportar neutralidad; siempre aportará algo, aunque sea porque su mera presencia evite la siempre tan profunda expresividad del silencio.

Un ejemplo de este tipo de música lo tenemos en el final de *Fresas Salvajes*. Tras llegar los personajes finalmente a su punto de destino, la ciudad de Lund, pronto comenzará la ceremonia motivo de su viaje. Los homenajeados desfilan al son de una solemne marcha, llena de pompa y circunstancia. El protocolo de la ceremonia pasa por la entrega de un anillo, la colocación de una especie de “sombbrero honorífico”, la pronunciación ritual de unas frases en latín, etc. Toda la música de la ceremonia, desde el principio al final, se corresponde con este factor circunstancial, con una música que simplemente acompaña la ceremonia donde el profesor Borg celebra su Jubileo Doctoral junto a otros homenajeados<sup>435</sup>.

En *El Silencio*, Anna, la hermana pequeña de Ester, sale a dar una vuelta y distraerse del opresivo hotel en el que se hospedan. Se mete en una sala de variedades donde observa, como ya hemos descrito en capítulos anteriores para subrayar otros aspectos, el espectáculo cómico de una compañía de enanos. Concluye, y se escucha una especie de *Jazz* ambiental, de salón, pomposo-romántico, como elemento musical interlúdico entre espectáculos. Sale a la calle y escuchamos de nuevo música *Jazz* instrumental, en la línea del *Swing/Boogie-woogie*. Cuando entró en el bar de la sala de variedades ya oíamos ese tipo de música, en aquella ocasión una especie de *Bop* ligero, cercano al *Cool*. Aquí la música *Jazz* se nos presenta como una música de circunstancia, contextual, afín al lugar en que se encuentra la co-protagonista.

---

<sup>435</sup> Se trata de la *Marcia Carolus Rex* (W. Harteveld) cuando desfilan en los exteriores, y de la *Parademarsch der 18:er Husaren* (A. Müller) dentro de la catedral. Por cierto que el director de esta última obra que aparece dos segundos en imagen es el propio compositor de la música original del film, E. Nordgren.

Cierto es que esta música sirve para caracterizar a la mujer<sup>436</sup>, pero de una forma muy indirecta, más por el tipo de lugares que frecuenta que por su afición a ese tipo de música, pues como decimos, es una música simplemente contextual, de ambiente, acorde a las circunstancias del lugar donde se ha metido.

En *Sueños*, tras convencer al cónsul a la joven modelo de que es muy de fiar y que puede pedirle todo lo que ella quiera, además del lujoso vestido que le ha regalado, ésta desea algo tan simple y apetecible como un trozo de tarta con chocolate. Se encaminan entonces a un café cercano y continúan su animada conversación e interacción. La escena de galanteo, humo y cigarrillos incluidos, es acompañada por una apacible música de piano, se supone que de algún pianista del propio café, intrascendente e inadvertida, pero que aporta a la situación el elemento deseado<sup>437</sup>. Pero esta secuencia no es sino sólo un ejemplo más de toda la circunstancialidad musical que caracteriza el empleo musical de todo el *film*. *Sueños* es posiblemente una de las películas menos “musicales” de toda la filmografía bergmaniana, y es así por varios motivos. En principio podríamos aducir escaso minutaje musical a lo largo de toda la cinta, pero no nos parece válido tratándose del director que estamos trabajando, no olvidemos que otras películas como *Sonata de Otoño* no contenían una excesiva presencia musical y sin embargo la hemos definido en algún momento como una película *profundamente* musical. Y desde luego estamos lejos del estilo músico-cinematográfico de obras como *Fresas Salvajes* o más todavía de otras como *Música en la Oscuridad*, donde la música tiene una presencia muy acentuada. Podemos decir, ciertamente, que en este sentido *Sueños* se halla “en tierra de nadie”, es decir, ni perteneciente a esa primera etapa, hablando en términos generales, del cineasta donde la música acompaña muchos minutos del metraje total, ni a su segunda etapa, donde aun reduciéndose esos minutos, la fuerte expresividad y emotividad de la música que escuchamos además de otros motivos ya explicados en los correspondientes apartados, no disminuyen necesariamente la referida musicalidad. Y es aquí donde queremos hacer notar la diferencia de esta película con muchas otras del director. La música en buena parte de este cine se caracteriza, más allá de lo lógicamente suele

---

<sup>436</sup> Véase el epígrafe “El Jazz” del presente trabajo.

<sup>437</sup> Frecuentemente se espera de la música para cine que sea básicamente funcional, que se despoje en sus ideas musicales tanto de retórica como de sentimentalismo y se muestre más desnuda. Con ello nos acercaríamos a aquel concepto acuñado por Erik Satie cuando hablaba de *musique d'ameublement*, una música ambiental, de relleno atmosférico, que debía ser oída pero no escuchada. En este ejemplo vemos cómo la música sirve a este criterio, aunque se trata supuestamente de música “de pantalla”, es decir, aunque esté justificada por el lugar en que se encuentran y por la música de ese tipo de contexto, no deja de ser la música que acompaña la conversación e interacción entre nuestros dos personajes.



caracterizar el hecho musical en el cine, por una profunda relevancia de la expresividad, emotividad, dramatismo y caracterización simbólica. Música cargada de *pathos*, diríamos. Sin embargo, no es el caso de esta producción. Si recapitulamos los momentos musicales de la película observamos que la distinta música *Jazz* que escuchamos en varias situaciones se caracteriza por cierta intrascendencia y ligereza, por una contextual circunstancialidad. Lo mismo podríamos decir de la música del parque de atracciones o de la del café, tratada sobre estas líneas.

*De la Vida de las Marionetas*, una de las últimas producciones del director, perteneciente a su etapa alemana, también contiene algunos ejemplos de todo esto. Pensemos por ejemplo en la escena donde vemos el local de moda donde trabaja Katarina preparando el ensayo de presentación de la nueva temporada con su equipo. En medio del ajetreo de modelos, ropa, encargos y demás, se escucha música *Jazz* en piano, cuya fuente pasa casi inadvertida, pues a la izquierda de la primera escena se ve a alguien al piano, pero en un conjunto visual con muchos otros elementos. Ligero e insustancial, acompañando de fondo la situación laboral y las frases laborales de los personajes, nos recuerda ese estilo calificado algunas veces como “de consulta de dentista” o “música de ascensor”. Al rato Peter viene a recoger a Katarina, su mujer, para ir a cenar a casa de la madre de él, pero Katarina odia todas esas cenas familiares y le pide que antes de ir paren en el bar a tomar una copa, y soportar mejor la velada. En el bar vuelve a sonar música *Jazz*, esta vez en esa línea a lo *Smooth Jazz* que aunque en principio se estableció como una corriente hasta cierto punto moderna, o “fresca”, respecto a otras tendencias, acabó convertida en una música de “agradable compañía de fondo”, sin mayor trascendencia, muy a pesar de sus compositores, como en la escena de la que hablamos, donde simplemente suena en un bar en que diversas personas charlan, beben y fuman, sin atender en absoluto a la música, como tampoco hará en principio el espectador del *film*.

Hacia el final de la película, volvemos al lugar del comienzo, esto es, el club sexual con cabinas donde vemos a una mujer exhibiéndose desnuda ante las anónimas miradas. La música, diegética al local, ya había sonado con anterioridad en el mismo lugar (de hecho facilita la localización narrativa para que el espectador sepa mejor en qué momento de la historia estamos, pues continuamente nos movemos en un avance por *flashbacks* hacia el presente). Se trata de música *Pop*, de una versión del *Touch me, Take me* de la artista *Motown* Rita Wright de unos años antes, con algunos rasgos típicos de parte del *mainstream* del *Pop*

en la década de los años ochenta, sobre una base ligeramente electrónica, y un flirteo erótico en las vocalizaciones de la mujer que canta, que juega con una especie de gemidos y comentarios filo-sexuales en la letra. Muy apropiada al lugar y a sus circunstancias, teniendo en cuenta que es un club nocturno, con una decoración fácilmente definible como “hortera”, con palmeras de papel, pósters de moda, alguna foto de John Travolta (la película es de 1980), luz roja (antes de que el *film* pasase al blanco y negro)..., plenamente *kitsch*, en pocas palabras<sup>438</sup>. Igual de *kitsch* que la música de la secuencia en la que se queda a solas con la prostituta antes de estrangularla y sodomizarla, en la que ésta pone música de fondo para entrar en situación pues se supone van a acostarse, y se trata de una especie de música *ambient* de sintetizador con una pretenciosidad de pseudoexotismo acorde al lugar, una vez más.

En *El Huevo de la Serpiente*, un antiguo conocido y empresario de circo, se encuentra con Abel, trapealista de profesión, y le invita a comer. Entran en un lujoso restaurante, muy por encima de las posibilidades de Abel, y más en el momento y lugar en que se desarrolla el largometraje, la Alemania de postguerra a comienzos de los años veinte. En dicho restaurante un conjunto de cámara interpreta música romántica de estilo moderado, acorde a la “clase” y clientela asidua al lugar. Pasan a un espacio contiguo más recogido y la música, aunque disminuyendo el volumen respetando la realidad diegética de la escena, se sigue oyendo por detrás de la charla del acompañante de Abel, en la que básicamente se dedica a traducirle un artículo de periódico declaradamente antisemita. Poco o nada añade la música más allá de acompañar despreocupadamente a los comensales y de definir la elegancia del local acorde a la práctica habitual en algunos restaurantes de mantener a un conjunto de cámara tocando música “de etiqueta”<sup>439</sup>.

---

<sup>438</sup> No deja de ser anecdótico que, junto a la música que se oye en una fiesta en *Cara a Cara... al Desnudo*, sea el único *film* en toda la carrera artística de Bergman en el que oímos este estilo musical, es decir, *Rock* en su sentido más genérico. Teniendo en cuenta el director que se trata y la importancia de la Música Clásica en su obra y en su vida, se podría pensar que esta música no es en absoluto de su gusto. Sólo una declaración hemos encontrado al respecto, la cual desmiente esto: en un artículo de 1971 en la revista *Life*, comenta abiertamente que le estimula mucho la música moderna más brutal y agresiva de grupos como *The Rolling Stones*, que la pone de forma que las paredes casi tiemblan. (Véase DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. [eds.]. *Op. cit.*, p. 396). Aún así, está bien claro que no lo aprecia como a Bach o Chopin, pero no está de más rescatar esas declaraciones. Sin embargo aquí la música no tiene otro cometido que esa definición circunstancial de la que hablamos, sin que se pueda añadir mucho más. (A este respecto desconcierta considerablemente que sea la música elegida para cerrar la película con sus *end credits*, dando final por tanto a una película que poco o nada a tenido que ver con la frivolidad de esas evocaciones musicales, si nos atenemos a su severidad psicológico-sexual).

<sup>439</sup> Aun siendo muy sugerente la posibilidad de que, debido a su propio estilo dentro de los románticos -en especial el primero de los dos movimientos que se escuchan-, esa música fuese de Felix Mendelssohn, por tratarse de un compositor judío, y por poder criticarse de esta manera con un alto grado de sutilidad el sinsentido e hipocresía de la incipiente persecución judía, teniéndose entonces un magnífico ejemplo de los contrastes

En otros casos, la circunstancialidad ni siquiera parece tener cierto fundamento, aunque sea éste de mera circunstancia, y la música puede resultar positivamente desorientativa, como en un par de momentos de *La Carcoma*, sobre todo el primero de ellos. Se trata del tema *Miss Hopkins*, de Peter Covent, música superficialmente absurda, que podríamos definir como una especie de *Pop* ligero muy animado con un tarareo femenino por encima de los instrumentos que oímos mientras se desperezan los hijos del matrimonio y desayunan en familia riéndose y bromeando. La volveremos a escuchar más adelante, cuando la mujer se queda a solas y la vemos con sus quehaceres de limpieza de la casa, y al rato mirándose en el espejo con la ropa que va a llevar a su “cita” con el que acabará siendo su amante. No le gusta su ropa, se la ve nerviosa, y se prueba otra cosa y otra y otra..., pretendiendo la secuencia (suponemos) cierto efecto cómico, bastante visto en el cine, por cierto, con juego de montaje incluido para que entre y salga de su habitación hacia el espejo en solo un segundo y con otro modelito. A no ser que la música pretendiese reflejar la ligereza de cascos de la mujer o su fácil volubilidad (y aún con esas), poca base dramática encontramos al momento, cuya música es, efectivamente, de circunstancia.

Al comienzo de este capítulo hemos dicho que esta música “de circunstancia”, aun no teniendo la importancia de otros ejemplos musicales de este cine, tiene la enorme responsabilidad de evitar la profunda expresividad del silencio. Sin embargo, ello no quita para que la música aquí comentada se encuentre en varios aspectos en las antípodas de los ejemplos que ofrecimos dentro del epígrafe “La Música, Elemento Dramático”, si es releído. La música, como ocurre con el diálogo, puede contener una ambivalencia según las circunstancias generales que se presenten. Queremos traer a colación en este punto las palabras de Mitry, una vez más. Concretamente nos vamos a referir a dos tipos diferentes de diálogo, y cómo éstos vendrían en parte a tener su correlato músico-cinematográfico en la música de circunstancia y la música como elemento dramático. Mitry nos habla del diálogo “de comportamiento” y del diálogo “de escena”<sup>440</sup>. El primero se refiere a esas conversaciones que acompañan a las personas en su mero vivir e interaccionar con los otros, conformando en muchas ocasiones conversaciones vanas (por ejemplo: “buenos días, viejo, ¿cómo te va?

---

dramáticos y simbólicos tan al uso del director, lo cierto es que ni los títulos de crédito ni ninguna de las publicaciones consultadas nos han facilitado información alguna sobre la procedencia de dicha música. Una revisión de las principales obras de cámara de este compositor no nos ha arrojado mayor luz al respecto, por lo que en principio mantendremos su calificación como circunstancial.

<sup>440</sup> MITRY, J. *Op. cit.* (II), pp. 114-15.

-mejor me iría si no lloviese... Ya se me han escapado tres autobuses y llego tarde"- etc.). Son diálogos que pueden tener relevancia psicológica, pero no comprometen a los individuos esencialmente, y que, si bien contribuyen a la comprensión de los personajes, no hacen conocer lo que son, no manifiestan jamás sus pensamientos y sólo en escasa medida ayudan a la intelección del drama. Pero en el diálogo de escena sí se nos informa de los sentimientos y pensamientos de un personaje, y tiene por ello un importante contenido dramático. Es el diálogo del teatro<sup>441</sup>. Queremos hacer notar por tanto una "equivalencia" entre el diálogo de comportamiento y la música de circunstancia y el diálogo de escena y la música con contenido dramático (en cualquiera de sus niveles).

---

<sup>441</sup> A partir de aquí, el escritor francés profundiza en la validez o no de este tipo de diálogos una vez aplicados a la imagen, en función, precisamente, de su *teatralidad*, pues en cine la palabra no tiene por meta añadir ideas a las imágenes, no tiene que registrar las significaciones sino crear las suyas propias en concordancia con la imagen. Al no ser algo relevante a lo que queríamos expresar en el texto principal, no tomaremos nada de aquí, valga sólo esta breve mención.

## LA MÚSICA, FACTOR DE CONTINUIDAD

Este concepto es desarrollado por Claudia Gorbman en su obra *Unheard Melodies. Narrative Film Music* a partir de la breve introducción del concepto décadas antes por A. Copland, para referirse a cómo la música aplicada al cine puede utilizarse para fundir las discontinuidades del montaje, pues su continuidad auditiva parece mezclar y homogeneizar la discontinuidad visual, espacial o temporal, que se puede ver dentro del desarrollo de una escena, de una secuencia, y a su vez entre escenas y/o secuencias distintas, por no hablar de los desarrollos elípticos, consustanciales al arte sintáctico del cine<sup>442</sup>. A lo que nosotros añadimos que a consecuencia de ello se consigue en muchas ocasiones una continuidad dramática entre distintas secuencias, como veremos<sup>443</sup>.

Tras el rescate de Fanny y Alexander a manos del judío Isak, en la película de título homónimo, éste los esconderá en su casa y tienda de antigüedades. En mitad de la noche Alexander va en busca del baño pero se pierde por la laberíntica casa-tienda. A partir de aquí escucharemos durante diez minutos aproximadamente y de forma discontinua una música basada en la reiteración de cuatro o cinco notas desplegadas aisladamente y manteniendo cierta distancia entre algunas de las mismas. Muy agudas y “cristalinas”, son realizadas por una celesta. Esta música ambienta las siguientes escenas, misteriosas y alucinadas, a partir del misterio que añade su sonoridad y carácter pendular. En un principio vuelve a aparecerse a Alexander su padre muerto. Tras dejar bien claro el niño que no quiere ni verlo ni oírlo, pasamos a la siguiente escena, pero la música no desaparece en ella, estableciéndose un interesante “factor de continuidad”. En la nueva escena vemos al obispo Vergerus junto con Emilie, en su lecho matrimonial. El diálogo entre ambos cortará la música, para volver poco después al despedirse el religioso para ir a ver a su tía enferma que guarda cama. Al reaparecer la misma música se reforzarán las sensaciones anteriores, pues la repetición de un fragmento musical aporta un efecto añadido en la *psique* del oyente, como bien es sabido. De aquí volveremos a la casa del judío, y la música continúa. Esta vez el elemento esotérico

---

<sup>442</sup> Véase GORBMAN, C. *Op. cit.*, p. 89-90. Cfr. COPLAND, A. *Op. cit.*, p. 192

<sup>443</sup> Aprovechamos este punto para recordar una vez más cómo algunas cosas no siempre se desprenden de la voluntad deliberada de un director, sino que han sido realizadas sin una premeditación dentro del guión técnico. Puede ser perfectamente la situación de más de uno de los ejemplos que daremos a continuación. No obstante, ello no impide que el efecto de continuidad del que hablamos se produzca, pues el espectador, como sujeto cerebral sometido a una percepción psicológica audio-visual, procesará lo que le es ofrecido a sus sentidos sea cual fuere la intención de un determinado artista creador. No es la primera vez que presentamos esta postura, que en momentos muy puntuales de esta Tesis habrá que tener presente.

viene dado por la momia que Aaron le enseña a Alexander, la cual, contra toda lógica, resplandece y se mueve a una señal. La música aparecerá y desaparecerá en varias ocasiones en las distintas situaciones que vive el niño en el misterioso lugar. Volvemos a la casa del obispo donde de nuevo vemos a éste junto a su esposa, y la música anterior regresa.

En la misma película, tenemos un buen ejemplo de otro tipo de continuidad, derivada esta vez de una aparente disgregación musical, y basada en el timbre de la música. Se trata del comienzo de la cinta, cuando vemos a Alexander deambulando por la mansión familiar escrutando la realidad a través de la fantasía que le ofrece su imaginación exaltada. La música parece cambiar cuando el niño va a abrir una puerta y pasar a otro lugar, pasando también la música con él. Sin embargo es la misma pieza de Schumann, su *Quinteto con Piano en Mi Bemol Mayor*, cuyo segundo movimiento (*In Modo d'una Marcia. Un poco Largamente*) contiene un cambio brusco entre sus secciones, en este caso al volver de B a A, que es aprovechado por Bergman para conseguir un efecto de discontinuidad, de disgregación, entre las partes de la casa por las que camina el niño sin necesidad de utilizar una segunda pieza musical<sup>444</sup>, pero consiguiendo simultáneamente un efecto de continuidad debido a la continuidad tímbrica de la pieza, que al fin y al cabo sigue siendo para piano y cuerdas. Con ello cambiamos de espacio y de situación, pero a su vez dentro de un espacio y situación globales que siguen siendo las mismas, y todo ello enmarcado por la música del compositor.

En la tercera participación incidental de la música de Bach de *Como en un Espejo*, vemos a Minus en su casa, agitado y con prisa, buscando una manta para ir a cubrir a su hermana, que se encuentra en el casco de un barco abandonado en la orilla de la playa, cerca de su casa, porque tiene frío. Acaban de caer en el incesto, y en un momento de reflexión el joven se da cuenta de lo grave del suceso, momento propicio para que entre Bach. Pero un breve proceso elíptico ha omitido su regreso al casco, presentándonos la siguiente imagen a Karin sola en un primer plano, lo que nos hace pensar que está sola en ese lugar esperando a su hermano, hasta que un movimiento de la cámara nos indique lo contrario: Minus ya está con ella. Este interesante artificio consigue su efecto estético gracias a la prolongación de la pieza musical desde la casa con Minus solo hasta el casco con los dos hermanos.

Al comienzo de *Sonrisas de una Noche de Verano* se nos presenta al abogado Fredrik Egerman, con una música que caracterizará su gracioso caminar y parte de su carácter y del

<sup>444</sup> Como hemos podido comprobar en recientes visionados de la obra acompañados por otros espectadores, quien no conoce esta pieza de Schumann piensa que se trata de dos piezas distintas.

carácter de la película. Se interrumpirá cuando entre en un local ha recoger unas fotografías, pero volverá al salir a la calle y seguir caminando. Cambio de plano y de lugar y él sigue caminando por la calle; nuevo cambio y se le ve llegando a una bonita casa que acabará siendo la suya; nuevo cambio y vemos a la sirvienta dirigirse a recibir al señor. La música nunca dejó de sonar, uniendo toda la secuencia. Con la entrada del diálogo con la doncella la música incidental finalmente bajará el volumen y se acaba diluyendo en el silencio.

Igualmente, en *El Manantial de la Doncella* también es acompañado un conjunto secuencial de partida, de desplazamiento, con música, reforzándolo y cohesionándolo. La joven doncella Karin se pone en marcha a caballo junto a una de las criadas de la casa, la díscola Ingeri, que monta otro de peor ralea. Según se ponen en marcha y se despiden de la gente de esa especie de castillo rústico en el que viven, se introduce música de flauta. Esa música acompaña tres secuencias distintas: la partida desde dentro del lugar, la posterior toma desde el otro lado de la verja de madera que abren para dejarlas pasar y el plano general corto del lugar con las dos jóvenes y la naturaleza circundante mientras cabalgan. Se van y la cámara se queda con otro de los personajes del *film*, que también ayuda en la residencia del noble Töre y que estaba no muy distante de ellas. Éste cantará una canción que parece asegurar la continuidad musical doblemente: su presencia sonora *per se* por un lado, y cierta continuidad en el “tono” (en el sentido de la melodía, de parte de las notas manejadas) con la anterior música de flauta, por el otro. De hecho se basan en la misma melodía, siendo cada cual una variación de la otra. Inmediatamente al final de esta canción cantada volvemos a las dos mujeres montando al borde de un lago y regresa la música de flauta. Si la canción del hombre entró empalmándose con la melodía de flauta, ahora, al terminar, vuelve la flauta y pisa el final de la canción. Parece que la canción fuese un “intermedio” entre las partes de flauta, que son iguales (aunque en la segunda ocasión no entre una segunda flauta como en la primera). La música desaparece, y en un encadenado pasamos de nuevo a las dos mujeres atravesando una florida pradera. Karin está cantando, y ahora es su canción la que empalma con la de la flauta anterior, que acaba de cadenciar. Se trata de la misma canción vocal que la del hombre, ahora en una muy agradable y dulce voz blanca, pero la letra es otra: es como si ella estuviese continuándola donde la dejó el otro. Ahora dice “ese pajarillo que vuela y el viento le sopla las alas con tanta fuerza que le cuesta subir las montañas. Los riachuelos bajan alegres por las verdes pendientes en Primavera. En Primavera”. Mientras canta se suceden varias escenas de los distintos lugares por los que pasan, en un bello entorno se supone que

primavera. En conclusión, la música, bien en flauta “de fondo” o bien en la parecida melodía vocal “de pantalla”, suena ininterrumpidamente a lo largo de un trozo considerable de metraje, constituyendo un muy buen ejemplo de la música como elemento de continuidad.

Vamos ahora a dar algún ejemplo de los primeros *films*, aquellos de los años cuarenta y primeros cincuenta, como *Tres Mujeres* y *Ciudad Portuaria*.

En la primera de las dos, la historia parisina que es mostrada en uno de los bloques en los que se divide la narración, se centra en el corazón, en el triunfo del amor. La pareja de enamorados son vistos, después de haberse conocido y acostado, por distintos lugares emblemáticos de París, la ciudad del amor como suele decirse, y una música sinfónicamente pletórica, triunfal, une todo el conjunto secuencial, siendo además una variación del tema central: se besan y abrazan en actitud tierna y cariñosa frente a una iglesia, pasean en calea descubierta tirada por un caballo a través de lo que suponemos son los Campos Elíseos<sup>445</sup>, frente al Arco del Triunfo, les acompaña una idílica vista de París, reman en barca por el Sena...

Tras conocerse en una sala de baile donde se toca *Jazz*, Gösta y Berit, la pareja enamorada de *Ciudad Portuaria*, se van a casa de la chica. Ella pone música en la radio para ambientar la situación. Suena el mismo tipo de *Jazz* de la sala de baile, cuando se han conocido y bailado cogidos. De esta manera la música crea un *continuum* situacional, aun estando ahora la pareja en otro lugar. Él la besa inesperadamente, ella le corresponde, y al acercarse la cámara a sus rostros en un clásico “tic” cinematográfico (y más en esta época, años cuarenta) la música aumenta sensiblemente su volumen, anticipando el corte de la secuencia hacia la siguiente situación, proceso elíptico al uso en estos casos incluido. De hecho, en la siguiente escena vemos imágenes del puerto, amaneciendo, con la ciudad desperezándose, mientras suena una música que sigue el mismo estilo que la anterior, sólo separadas por un segundo. Este tipo de *Jazz* meloso ha servido tanto para acompañar una escena de amor como para una escena en la que se describe el amanecer gris en un puerto arrabalero. Además, en un momento la música usa el tema sinfónico de los créditos iniciales, pero en clave *jazzera*, mientras se ve a los trabajadores incorporándose al trabajo. De ahí pasamos de nuevo, ya sin música, a la casa de ella, mientras recoge las cosas tras pasar una noche con el hombre. Por lo tanto vemos cómo la música ha actuado como elemento conector fundiendo las discontinuidades del montaje por un lado y enlazando las secuencias cuando

---

<sup>445</sup> Por cierto que estos segundos nos ofrecen un ejemplo que roza el llamado *mickey-mousing*, pues al tejido tímbrico sinfónico se le unen unos característicos golpecillos de percusión imitando las zancadas de un caballo.



aparecen las elipsis temporales por el otro, ejemplificándose de esta manera una de las funciones más características de la música de cine.

Lo cierto es que el conjunto musical de toda esta película hace las veces de “tejido conjuntivo” entre las distintas situaciones que nos vamos encontrando, debido a su frecuente presencia y a que en muchas ocasiones no se trata más que de unos breves apuntes musicales, que no pasan de una pequeña secuencia armónica o un giro melódico (los denominados *inserts*). Es también la situación de *Música en la Oscuridad*. Este rasgo, tan típico del Séptimo Arte como tal, ha sido en muchas ocasiones criticado como una pérdida de unitarismo musical. Sin embargo, Chion se pregunta por qué aquello que está bien visto en otros campos escénicos dentro de la Música Clásica como la Ópera o el Ballet, se critica tanto en el Cine. “Observamos que jamás, o al menos rara vez -apunta el autor francés- escucharemos a un crítico indignarse por el principio de las músicas de escena, de las músicas de transición (auténticas llamadas a la paciencia), ni tampoco por los interludios musicales que Debussy se vio forzado a añadir a su *Pélleas* para poder cambiar el decorado, ni incluso por el inevitable residuo no musical que comporta la música de ópera, aun en el caso de Wagner”<sup>446</sup>. De alguna forma se pretende otorgar a la música de cine el carácter de obra cerrada, cuando realmente la obra en sí es el propio *film*, donde la música es un elemento más a tener en cuenta, como puedan serlo los diálogos o el decorado, que obviamente tendrán un carácter fragmentario, sin que nadie lo anatémice.

---

<sup>446</sup> CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 30.



## AQUELLOS *CRESCENDI* CINEMATOGRAFICOS

La música de cine puede ser estudiada desde varios frentes. A lo largo de este trabajo hemos visto cómo se pueden incluir una serie de temas transversales a partir del tipo de película que estemos trabajando, su historia, etc. De esta manera, no se ha dudado en incluir elementos de la Sociología de la Música, la Estética, o la Psicología, si eran oportunos y correctamente justificados. Pero el estudio de la música de cine, suele anteponer el análisis de una serie de componentes que conforman la clásica sintaxis músico-cinematográfica. Ejemplo de esto es el análisis de la música incidental o diegética de una película, sus temas y *leitmotifs* o, como es el modelo de este capítulo, lo que hemos dado en llamar “aquellos *crescendi* cinematográficos”. Nos estamos refiriendo a uno de los gestos más manidos en la Historia del Cine, sobre todo en las películas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, lo que no quita para que se haya seguido utilizando todas las décadas posteriores, sobre todo en la línea de cine más comercial. Son esos *crescendi* musicales, esos aumentos dinámicos que suelen acompañar el final de una película, el movimiento de la cámara hasta enmarcar un primer plano de algún personaje, el típico momento de tensión dramática o simplemente como forma de cierre de una secuencia antes de pasar a otra generalmente sin música. En el cine de Bergman, sobre todo en sus películas de la segunda mitad de los años cuarenta, aquellas que mantienen más parecido con el cine americano o francés de la época, es decir, aquellas alejadas del estilo netamente bergmaniano, el uso de esta técnica es bastante frecuente. Se consigue con ello transmitir una sensación clasista -en el mejor sentido de la palabra-, la de ese *glamour* que destilan aquellas historias de amor en blanco y negro, con sus a veces finales felices y la pomposidad sin tapujos de la cuerda frotada, y que en los propios años del Cine Clásico Copland definía desde la funcionalidad de “sostener la estructura teatral de una escena y redondearla con un sentido de finalidad”<sup>447</sup>.

Queremos anotar que no siempre nos estaremos refiriendo a aumentos progresivos de intensidad, que es lo que caracteriza a un *crescendo*, pues aunque los calificaremos así en todos los ejemplos que siguen, a veces estamos generalizando, pues se trata más bien de un salto dinámico a un nivel más alto, *f* o *ff*, por ejemplo, el cual se mantiene, generando una sensación como la que decimos, de donde no hemos creído necesaria una mayor diferenciación.

---

<sup>447</sup> COPLAND, A. *Op. cit.*, pp. 192-93.

En *Ciudad Portuaria*, Berit invita a pasar la noche en su casa a Gösta, un desconocido que acabada de conocer en una sala de baile. El hielo y la tensión comprensible de la situación se va a romper cuando él la bese inesperadamente y ella le corresponda. En este punto la cámara se acerca a sus rostros en un clásico gesto cinematográfico más de la época, y la música aumenta sensiblemente su volumen, anticipando el corte de la secuencia hacia la siguiente situación, proceso elíptico al uso en estos casos incluido.

La madre de la chica se entera de lo sucedido y amenaza con llamar a la encargada de Asuntos Sociales, sabiendo que puede acabar siendo recluida de nuevo en algo parecido a un reformatorio para jovencitas por el cual ya pasó tiempo atrás. Será el comienzo de una serie de reproches y discusiones entre las dos. En una de éstas se oye de fondo una inquietante música de cuerdas, de estilo postromántico (en su vertiente más pre-expresionista), la cual acrecienta mediante un *crescendo* paulatino la tensión dramática de la escena y nos conduce a un recuerdo del pasado, de la dura infancia de la chica en esa misma casa.

Cansados de su madre, de sus insípidos trabajos, de las amenazas de la Asistente Social, etc., Gösta y Berit decidirán huir escondiéndose en un barco alemán que está atracado en el puerto y con cuyo capitán han pactado, pero en el último momento se echan para atrás y deciden afrontar su futuro juntos en su ciudad, sin necesidad de huir a ninguna parte. En este punto se cerrará la película siguiendo el clásico formato de los finales a lo *happy end* de la época: la cámara se eleva sobre nuestros dos protagonistas y muestra una visión general de la gran ciudad y su puerto a través de un plano general largo, y una optimista música sinfónica, *in crescendo* y con forma cadenciosa, prepara el final de la propia película.

Si el anterior *film* sigue la estela del Neorrealismo italiano, *Música en la Oscuridad* es más cercana al Realismo Poético francés (del cual también bebe la otra) con tintes de Cine Clásico americano en más de un detalle. Sin embargo, ambas muestran un tratamiento musical bastante similar. En una de las escenas en que Ingrid lee para él, al despedirse entra la música que acabará constituyendo el tema principal de la película. Se trata del tema de la pareja protagonista, de su mutuo amor. Hacia el final de la secuencia aumentará el volumen de la música, de nuevo mediante el típico efecto para estas situaciones, a modo de acentuación sentimental dramática de lo que les está sucediendo a nuestros dos protagonistas.

Dicha película terminará con los dos recién casados viajando en tren hacia su nuevo hogar y nueva vida. Regresa la música de los créditos iniciales, el tema inicial, con el que se cierra la película sobre un fundido en negro. Siguiendo los cánones para finales del cine de

aquella época y de estas características, este cierre final se resuelve con un primer plano de los protagonistas y un cadencioso *crescendo* musical sobre esa música, que acentúa más aún si cabe la sensación de que ante la pareja se abre una época de esplendoroso porvenir y afecto “hasta que la muerte los separe”. Y lo mismo se podría decir en los ejemplos de *Crisis*, con su pletórico y positivo final, esta vez sobre el plano general largo de la pequeña localidad sueca donde viven los personajes, y que veíamos en el mismísimo comienzo<sup>448</sup>; y de *La Sed*, final en el que además se afirma uno de los principios del cine bergmaniano. Nos estamos refiriendo en esta segunda obra al momento en que viajan Ruth y Bertil en tren de vuelta a Suecia, viaje cargado de ácidas discusiones y variados reproches entre ambos. La situación es tan tensa e insoportable para el hombre que en un momento de ira difícil de reprimir al encontrarse al límite de sus posibilidades, llega a golpearla en la cabeza con una botella y sigue durmiendo. Al despertar constata que debió de ser una pesadilla, que en realidad no la mató ni nada parecido, pero es consciente de la gravedad del momento en que se encuentra su relación, y sin embargo, al hablarle deja bien claro que quiere seguir con ella, que prefiere el infierno que tienen a estar solo, que por lo menos se tienen el uno al otro. Como decimos, este es uno de los temas recurrentes del director, como se puede apreciar también en el final de *Noche de Circo* con la pareja Albert y Anne, en la pareja de autoestopistas de *Fresas Salvajes*, o en Rakel y su cornudo esposo en *Tres Mujeres*. Tras las palabras de Bertil, se tocan, se miran, se besan..., y les acompaña una música para despedir la película, de marcado acento romántico en el sentido más rosa del término, de la que sólo queda esperar que aumente su volumen, como finalmente acaba haciendo, añadiéndose además otros instrumentos.

En todos estos ejemplos anteriores, la necesidad del *happy end* y el requerimiento de un tipo concreto de música y de este empleo que comentamos obedece a una época de la Historia del Cine, pero no solo se mueve por cuestiones de estilo, sino de proyección social. Para P. Bourdieu, “tanto en el Teatro como en el Cine, el público popular se complace en las intrigas lógica y cronológicamente orientadas hacia un *happy end* y se reconoce mejor en unas

---

<sup>448</sup> Su música sinfónica recuerda parcialmente el tema inicial (en los títulos de crédito) de la película, que también se oyó en alguna ocasión durante el desarrollo de la misma. Ahora considerablemente variado, pues aunque en ambos casos se trata de una música poderosa, potente, su carácter es bien distinto, tratándose la segunda vez de transmitir la sensación pletórica y reluctante citada, y recordando por cierto en su carácter y orquestación a una de las variaciones más conocidas de la Historia de la Música, como es el caso de *El Moldava* de Bedřich Smetana, concretamente la llegada del río al Elba tras retratar en su paso distintas costumbres, paisajes..., bohemios. Se trata de parte de un poema sinfónico conocido con mucha probabilidad por Erland von Koch, compositor del *film*, en su enseñanza académica.

situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas<sup>449</sup>.

En otras ocasiones, estos aumentos progresivos de la intensidad musical presentan la particular sensación de final feliz y de plenitud lustrosa de la que hablamos, pero sin necesidad de ser el propio final de la película. Hemos visto más atrás alguna muestra de esto. *Llueve sobre nuestro Amor*, que curiosamente y contra todo pronóstico tratándose del tipo de obra que se trata, no incluye este efecto en su conclusión, también facilita otro buen ejemplo, como aquel en el que la pareja protagonista en un soleado día de pleno Verano hablan de lo felices que son y de que desean tener un hijo. La música que se oye, el tema musical de la película en una intensa variación que prácticamente lo convierte en material musical nuevo, gira hacia un *crescendo* sinfónico cadencial para cerrar la escena.

Pero no queremos quedarnos sólo aquí. Si la obra del director evolucionó por los derroteros del cine de Arte y Ensayo, vamos a incluir en este capítulo otros tipos de *crescendi* no tan clásicos como los de los ejemplos anteriores pero más interesantes desde el punto de vista dramático. Vamos a hablar de *Persona*. El comienzo se desarrolla sobre una serie de imágenes inconexas, crípticas e incitantes a la reflexión, cargadas de esotérico simbolismo. La música que acompaña las imágenes, entre grandes bloques de silencio, es disonante, cáustica, con frecuente uso de *sul ponticello* en las cuerdas y con una serie de inquietantes *crescendi* que ayudan al impacto que genera el conjunto audio-visual. Al rato vemos a un niño que toca la imagen de la enfermera Alma sobre una pantalla, que pasa a ser la de su propia madre. Un *crescendo* dinámico crece desde un pequeño punto musical y se extiende hasta la mancha sonora, para en un momento de tensión insostenible “romper” con la entrada de los créditos iniciales, es decir, la música prepara la entrada de los mismos, y para no perder el ritmo cinematográfico, continúa sonando música de fondo, siguiendo con la sonoridad siglo XX.

En los últimos minutos de la película, se suceden una serie de situaciones por momentos violentas. Hemos descrito al comienzo del trabajo cómo la enfermera Alma, en una de esas situaciones, se provoca un corte en su antebrazo de cuya sangre beberá Elisabet en un acto de “vampirismo” cargado de contenido simbólico, pues indica la conexión de papeles entre las dos mujeres y la vampirización psicológica de una hacia la otra. Desde que empieza el corte en su brazo es introducida una música *in crescendo*, ligada y disonante, en un empaste

---

<sup>449</sup> BOURDIEU, P. *Op. cit.*, p. 30.

tímbrico de viento metal y cuerda, hasta que a un volumen ya elevado, casi molesto, se añaden redobles percusivos, momento muy violento en que la enfermera golpea reiteradamente a la otra mujer. La tensión de la escena, por tanto, nos viene dada tanto por la situación como por la violencia del aumento dinámico de una música de estas características.

Por otro lado *Sonrisas de una Noche de Verano* concluye con Petra y uno de los sirvientes de la mansión de la anciana señora Armfeldt retozando en la paja bajo un molino, en medio de un magnífico campo de trigo por cosechar, mientras el alba arropa a los amantes. En medio de esta “fórmula de gozo beethoveniano”<sup>450</sup>, la música que se oye, del estilo, juega con algún detalle de uno de los temas musicales del *film*, y se desenvuelve hacia un *crescendo* sinfónico final con el que lo finiquita, rebosante de vitalidad y con un pequeño pasaje o preparación cadencial basado en el típico retraso de la entrada de la supuesta tónica, manido y estandarizado donde los haya dentro del Cine Clásico, y que acaba por dar a la película un aroma que, a pesar de ser un *film* estilísticamente moderado, sin sorpresas o ruptura de normas, no corresponde con lo que ha sido el resto del *film*, y conlleva una leve pero palpable sensación de desajuste.

Por último, vamos a dar algunos ejemplos tomados de la obra *Noche de Circo*. En el propio comienzo, con los títulos de crédito, la música es circense y festiva, a manos de un organillo callejero. Pero a los diecisiete segundos aparece en pantalla el título del *film*, y la ligera musiquilla es sesgada bruscamente por un fortísimo golpe de timbal que da pie a un lenguaje musical áspero, puntillista y disonante, con viento metal. Esta música, tensa y repetitiva, despliega reiteradamente unos *crescendi* que acentúan la anterior sensación y se prepara al espectador para una película de determinadas características. Mientras suena se suceden algunos dibujos con escenas de circo. La cámara se detiene sobre una de éstas y se aproxima hacia ella “acechante”, con el pulso y tensión creciente de la música y sus *crescendi*. Se trata de la procesión de caravanas del Circo Alberti, que no es otro que la propia compañía de circo de los protagonistas del *film*, a cuya imagen real pasamos a continuación, tras un último *crescendo*, comenzando de esta manera la película propiamente dicha.

Más adelante, la joven pareja del director del circo, Anne, aprovecha la visita de éste a su antigua esposa para seducir a otro hombre y escaparse con él. Sin embargo en el último momento se arrepiente. Pero es tarde, y dicho hombre no quiere dejarla salir de su aposento y

---

<sup>450</sup> SICLIER, J. *Op. cit.*, p. 143.

cierra con llave. Para dejarla salir tendrá que acostarse con él, y para acabar de convencerla le promete que si acepta recibirá como obsequio una valiosa joya, que luego resultará no ser tal. Ella duda, pero al final cede, y en el momento que se empieza a doblegar su voluntad se introduce una música que acabará realizando un aumento de volumen para cerrar la escena sobre el rostro (ya en horizontal) de la mujer, lo cual, sumado al ligero clima inquietante, sinuosamente cromático, del estilo musical, repercute a nivel dramático psicológicamente, por tratarse de un desliz muy grave por parte de la mujer. De hecho, poco después veremos a su pareja Albert caminando por la calle pensativo, hasta que repara en Anne saliendo acalorada del edificio donde le ha sido infiel. Se produce entonces una simultaneidad sonora entre la música de la calle y una incidental que es la misma de los créditos iniciales, también con los *crecendi* de entonces, que acrecientan ahora la tensión y el temor de Albert ante la sospecha de lo que ha sucedido, como se incide al tomar la cámara el primer plano del rostro sudoroso y lacrimoso del hombre. Sobre uno de esos aumentos de volumen se cierra la escena y pasamos a la siguiente, sin música.



## MÚSICA DE CRÉDITOS

Nos vamos a referir a los títulos de crédito iniciales o *main titles*, porque los finales en la mayoría de sus películas son inexistentes. En algunas ocasiones, estos créditos vendrán acompañados por música, otras veces por silencio; en algunos casos se sucederán después de presentarse algún fragmento de la película, presentación de algún personaje, etc., otras veces se introducirán directamente; la música de los mismos podrá ser incidental o diegética, original o preexistente, constituirá o no un tema musical en el futuro desarrollo de la historia... De lo que sí que no hay duda es que en la mayoría de los casos será la carta de presentación de la película, el telón sobre el cual se sucederá un historia filmada, y de cuyo impacto estético y psicológico se dispondrá al espectador a afrontar la música e imágenes venideras en función de lo esperado lo cual, al ser o no ser correspondido, generará unas expectativas correspondidas o no correspondidas, que afectará en buena medida a la sensación final que nos deje la obra.

Frente a otras películas de la época, *Sonata de Otoño* comienza directamente con los correspondientes títulos de crédito y su música. La singularidad de estos créditos estriba en que no son los típicos créditos iniciales, sino que presentan el formato de los créditos finales (*end credits*) usuales del cine. De esta manera se extienden considerablemente y se consigue una muy original forma de que la obra musical sea escuchada de principio a fin, entera. La apacible música barroca que se oye, *Sonata en Fa Mayor núm. 4* del *op. 1* para flauta más continuo en clave y chelo de Händel, nos prepara para el clima intimista, hogareño y aparentemente poco conflictivo de los personajes y su historia, que enseguida se nos pasa a relatar, además de tratarse intencionadamente de una sonata, acorde al título de la película. La ejecución de la obra corrió a cargo de Frans Brüggen, Gustav Leonhardt y Anner Bylsma.

Muy distinta será la situación en *La Vergüenza*, donde desde los mismísimos títulos de crédito, la música se halla ausente<sup>451</sup>. Sin embargo sí que oímos sonidos belicosos (metralletas, gritos, explosiones, discursos políticos...), lo cual es muy significativo: esos ruidos de guerra parecen sustituir a la música, anticipándose ya parte del contenido profundo de la película, que como ya hemos comentado pretéritamente, trata de la muerte del Arte, la

---

<sup>451</sup> Chion también dirige la atención a este hecho (*Op. cit.* [I], p. 278), que no se le ha pasado por alto a más de un exégeta bergmaniano.

Música en este caso, por una dura realidad, la del absurdo de esa guerra civil y sus consecuencias.

Los créditos de *El Séptimo Sello* se presentan sin ningún tipo de música, creando un preámbulo para la película un tanto tenso. Ello se ve reforzado por el fuerte golpe de un gong al aparecer el título de la película. Así, las frases de *El Libro de las Revelaciones* con las que comienza y la playa desolada donde se nos presenta al noble Antonius Blok y su inmediato encuentro con la Muerte, se recubren de un frío realismo que prepara la posterior evolución de los acontecimientos.

De manera parecida, *Fresas Salvajes* empieza con un potente golpe de campana sobre fondo negro, impactando psicológicamente de forma considerable. Antes de los créditos, aparece el anciano protagonista en la soledad de su escritorio, sin ningún tipo de música. Sólo oiremos un persistente “tic-tac” de fondo mientras, voz en *off*, nos presenta su vida, su profesión, su familia..., viniendo a representar el paso del tiempo y de una vida que se escabulle entre las manos, uno de los temas base de la obra. Al concluir sus solemnes frases de presentación a su vida y a las circunstancias de su presente, su discurso toma especial fuerza y relevancia, momento oportuno para que entre la música y los títulos de crédito. Comienza con un *glissando* en arpa que da pie al sinfonismo del tema. Mientras se suceden los títulos seguirá sonando esta música, hasta que ambos cesan y volvemos a encontrarnos con el anciano en su habitación. La ternura que nos transmite este comienzo, continuado por los créditos y su melancólica música nos indica que la película que vamos a ver es muy probable (como efectivamente sabremos *a posteriori*) ahonde en temas de cierta espiritualidad y profundidad.

También *Fanny y Alexander* es una película que directamente empieza sin títulos de crédito, pero en este caso con música desde los primeros fotogramas. Vemos a Alexander jugando con un teatro en miniatura mientras suena el segundo movimiento del *Quinteto con Piano en Mi Bemol Mayor* de Schumann. Lo más parecido a unos títulos de crédito iniciales, lo vemos cuando a los cinco minutos de cinta dejamos a Alexander y su fantasía y vemos las calles nevadas de la ciudad, momento éste en el que sobre la pantalla surge el título del *film* y el nombre de su director, sin ningún tipo de música.

En otras ocasiones como en *Sueños*, los créditos se suceden con simpleza y naturalidad, dentro de lo que viene a ser una película de estas características. Lo original aquí es que la música que los acompaña en principio es el tarareo melódico de una mujer con el que se evita que se sucediesen en silencio, y cuyo despreocupado y anhelante fraseo musical parece reflejar esos sueños de mujer de los que nos hablará la película<sup>452</sup>; y poco después pasa a sonar a partir de un disco que alguien coloca, un *Jazz* de estilo muy clásico, romántico, mientras continúan los créditos.

*Hacia la Felicidad* comienza mostrándonos la orquesta sinfónica en la que trabajan nuestros protagonistas en pleno ensayo. Se trata del *Finale* de la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven. Un plano general estático nos muestra y de paso presenta, a toda la orquesta mientras se suceden los créditos iniciales. Es decir, se aprovecha la situación escénica para acompañar musicalmente a los títulos de crédito, siendo la propia música “de pantalla” la utilizada, sin que ello suponga “forzar” una situación mostrando algún músico o una radio encendida sin mucha coherencia dentro de la historia, como suele suceder en algunas ocasiones en las que se quiere acompañar los títulos de crédito iniciales con música diegética. Igualmente en *El Ojo del Diablo*, donde las manos de alguien que nada tendrá que ver en la historia se posan sobre el teclado de un clave (espineta realmente) e interpretan una sonata de Domenico Scarlatti, cuya gracia y donaire nos prepara para la comedia que sigue, cuyos créditos se desarrollan sobre la tapa abierta del instrumento, tras un desplazamiento de la cámara del teclado a la misma.

Los créditos iniciales de *La Hora del Lobo* carecen de música, pero frente al habitual silencio en los mismos de sus películas de la época, aquí se oyen ruidos de los estudios de Cine, de la sección de carpintería, de los movimientos del equipo cinematográfico, del movimiento humano profesional de la propia película. Todo ello remite a una de las diversas técnicas de distanciamiento brechtiano de las que el director se ha valido con cierta frecuencia a lo largo de los años, como forma de “recordar” al espectador que lo que está viendo no es más que una ficción filmada.

---

<sup>452</sup> Su título original es *Kvinnodröm* (“sueños de mujer”), y la película pertenece a su denominado “período rosa”, por ser la primera mitad de los años cincuenta una época donde algunos de sus largometrajes adquirieron cierta ligereza (algunos son semicomedias) y las mujeres son el centro de atención.

Como estamos viendo, cada una de las películas que analizamos tiene su propia singularidad a la hora de mostrar sus créditos iniciales y la música empleada. *Ciudad Portuaria*, aun siendo una película formalmente comedida, se distingue de todos los modelos anteriores a este respecto. Contiene música desde el mismísimo comienzo, pero antes que los títulos de crédito, que tardarán un rato en entrar. Se trata además del tema inicial, no por ser el primero que suena, sino porque es el que continúa sonando cuando más tarde entren dichos títulos de crédito, que es lo que realmente distingue a un tema inicial, como ya se dijo en el epígrafe correspondiente a estas cuestiones. Lo mismo podríamos decir de la música con la que comienza *Sonrisas de una Noche de Verano*, que ya está presente antes incluso que ninguna imagen. Sobre un fondo negro oímos arpa y después arpa con soprano, en una especie de *lied* que por su carácter enfático y ampuloso nos recuerda más bien a las denominadas “romanzas de salón”, carácter por otra parte que corresponde a la perfección con la sensación estética que destila el conjunto filmico a lo largo de casi dos horas<sup>453</sup>. Una vez más la música de créditos nos está preparando para el clima emocional de la película desde el comienzo; además los créditos irán apareciendo sobre un cuadro donde vemos una especie de querubín alegre enmarcado por un recargado y dorado marco. Oportunamente, teniendo en cuenta la música que está escuchando el espectador, aparece en pantalla escrito “una comedia romántica de Ingmar Bergman”. También *Crisis*, su primera película como director, comienza con música antes incluso de que veamos ninguna imagen del *film*, llegando a mantenerse sobre un fondo negro durante veintitrés segundos musicales, hasta que finalmente aparecen los títulos de crédito, mientras sigue la música con ellos. De esta manera, aquí, y debido precisamente a ese espacio temporal, la sensación de “obertura” musical es aún más acentuada<sup>454</sup>, como también sucederá con el comienzo de *Barco a La India* pocos años después, durante medio minuto entero, e igualmente con música sinfónica de Erland von Koch. Lo mismo se aprecia con *Música en la Oscuridad* durante un período de tiempo similar. Ésta, se trata de la película más conservadora de todas las mencionadas y deja bien claro sus intenciones desde el comienzo: créditos con música, típica del Cine Clásico americano y de algunos momentos de una tendencia en la propia Europa de la que también toma influencia, el Realismo Poético francés, traído a colación en numerosas ocasiones de la

---

<sup>453</sup> No es necesario especificar que por *lied* (o romanza de salón en este caso) se entiende tradicionalmente voz acompañada por piano, pero que se han venido dando excepciones a esto. Por otro lado sí nos parece inexcusable anotar que la música en los créditos de esta película empieza de esta manera, pero acaba por añadir voces corales masculinas que se alternan con la anterior, difuminando un tanto su estilo.

<sup>454</sup> A propósito de esto y a modo de anécdota, se puede decir que la carrera cinematográfica de Bergman comenzó antes con música que con imágenes.

Tesis y claramente apreciable a lo largo de todo el *film*. Hablamos del sinfonismo romántico-cinematográfico, que junto con los créditos nos dispondrá hacia un clima receptivo favorable y apacible, sin sorpresas.

Todo lo contrario que en *Persona*, donde música e imagen pretenden un lenguaje iconoclasta superado con creces, efectivamente. Así se aprecia desde el mismísimo comienzo. Tras varios minutos de imágenes inconexas y desconcertantes, un *crescendo* dinámico crece desde un pequeño punto y se extiende hasta una mancha sonora, para en un momento de tensión dar entrada a los créditos iniciales, es decir, la música prepara la entrada de los mismos, y para no perder el ritmo cinematográfico, continúa sonando música “de fondo”, siguiendo con la sonoridad siglo XX esta vez a base de percusión múltiple, piano “percusivo” y xilófono, en un fraseo agitado y confuso. Igualmente agitado y confuso será el diseño de esos títulos de crédito, mezclándose además con imágenes que rozan lo subliminal debido a su brevedad en el campo visual y su desconcertante (en apariencia) descontextualización: un pene erecto, primeros planos de los personajes, el mar, etc.

Sobre la importancia de la caja de música en el cine de Bergman y de la funcionalidad delegada a su sonoridad ya se habló a la hora de tratar los simbolismos tímbrico-organológicos. *Una Lección de Amor* nos ofrece otro ejemplo, que vamos a incluir aquí por ser la música de los créditos. Se trata de una de las películas más ligeras y amables de la filmografía bergmaniana, perteneciente a su “período rosa”. En la presentación, antes de los títulos de crédito, se la tilda como “comedia para adultos”. Suena la música unos segundos, pero es cortada por la voz de una especie de presentador que dirá “esta comedia podía haber acabado en tragedia. Pero acabó bien” y continuará con algunas frases más. Esto podría entenderse como un elemento de distanciamiento, que además aborta una música que nos estaba metiendo en situación. Se calla y vuelve la música con los créditos, mientras seguimos viendo las tres figuras de porcelana típicamente rococó ya presentes desde el principio, que se mueven deslizándose en el espacio en que se encuentran. Son dos hombres y una mujer que oscila y titubea entre los otros, adelantando parte del contenido de la película. La música es de caja de música, muy apropiada para la fragilidad y delicadeza que transmiten esas figuras, además de prepararnos para el tipo de película que vamos a ver. Su estilo recuerda al de la sonata para clave o incluso para piano de mediados del XVIII.



## ERIK NORDGREN

Hemos decidido reservar un apartado especial a Erik Nordgren, compositor de algunas de las películas más importantes de Ingmar Bergman, como muestra de reconocimiento profesional a un compositor poco conocido fuera de las fronteras de su Suecia natal pero que ha dado muestras de su valía en muchas ocasiones y no sólo en los trabajos con nuestro director. Nordgren es un compositor del que apenas se habla en los principales manuales de la Música de Cine, a no ser que se mencione a Bergman, y que no se nombra en importantes enciclopedias de compositores de Cine o bien someramente y con brevedad. Sin embargo firmó dos soberbias partituras para dos de los *films* más importantes de la Historia del Cine, como son *El Séptimo Sello* y *Fresas Salvajes*, no siendo las únicas películas en las que se produjo la colaboración entre ambos nombres, que se acercó a unas quince. Además, llegó a ser el director de la sección musical de la compañía de cine sueco *Svensk Filmindustri* en la cual rodaron prestigiosos nombres como Victor Sjöström, Alf Sjöberg, Gustaf Molander o Jan Troell, para algunos de los cuales también compuso música. **(Anex. IV).**

Nordgren escribió la partitura *Fresas Salvajes* y *El Séptimo Sello*, como acabamos de decir. En ambas se da muestra del talento del compositor. La música de *El Séptimo Sello* en conjunto, da buen ejemplo de lo que algunos autores como Gorbman<sup>455</sup> denominan “factor de unidad”, y que trata de cómo en algunas ocasiones la música de cine proporciona cohesión unitaria a la obra como si de un “todo” se tratase. En este caso se consigue gracias a los pequeños *leitmotifs* y temas que aparecen, a la atmósfera general de la música de la película (constituyendo dos planos distintos la atmósfera de la música incidental y de la diegética), el color instrumental y las texturas en determinados momentos, e incluso ciertos efectos dinámicos. Con todo ello, Nordgren compone una partitura muy compacta y celular en esta obra. Lo mismo podríamos decir de *Fresas Salvajes*, donde en líneas generales, el compositor nos ofrece una música interesante que, si bien sigue muchos de los cánones imperantes en la época (no olvidemos además que se trata de una película de 1957) también da muestras de una originalidad poco usual, lo mismo que el conjunto de la película. Su carácter orgánico homogéneo, el inteligente tratamiento en las variaciones del tema central, la conversión de éste en el *leitmotiv* continuamente recurrente, el contraste entre el lirismo y el desasosiego (llegando en algún momento al atrevimiento disonante), hacen de Nordgren un versátil

---

<sup>455</sup> Véase GORBMAN, C. *Op. cit.*, pp. 90-91.

compositor, que además compone según las circunstancias de cada nueva película: desde *El Séptimo Sello* a *El Rostro* pasando por la película que analizamos, cada una tiene su propio estilo, si bien es cierto que ésta y *El Séptimo Sello* tienen más de un elemento común en el tratamiento musical<sup>456</sup>, sin dejar de tener también planteamientos muy diferentes en otras cosas. A ello también ayuda el propio lenguaje cinematográfico bergmaniano ya que, si bien es cierto que la gran brecha estética en la filmografía bergmaniana fue la de 1961 en *Como en un Espejo*, separando claramente dos grandes bloques, a su vez con sus subdivisiones correspondientes, películas como *El Rostro* o *Fresas Salvajes* muestran un lenguaje fílmico muy por delante en este sentido de la prolongación todavía palpable de muchos rasgos del Cine Clásico en algunas producciones de los años cincuenta. Así, no es sólo que la música o su tratamiento sean originales en mayor o menor medida, sino que en este nuevo lenguaje cinematográfico a nivel global, incluso los temas neorrománticos (y películas como *Fresas Salvajes* contiene más que algún retazo de esto) parecen sonar distintos. Y sin embargo, el lenguaje musical aquí empleado *suenan cinematográfico*. Respira en algunas de sus claves de ese aire musical del cine de la época, del halo *glamouroso* del “blanco y negro”, al igual que algunos aspectos de la propia película (el humo del tabaco, la rubia bonita, su estilo *Road Movie*...). Y, si bien es cierto que la música de cine no tiene unas características musicales propias, tampoco utiliza ninguna tímbrica que le sea propia o característica, no “suenan” de una manera distinta a cualquiera de las músicas que se podrían englobar en otras investigaciones musicológicas de otras épocas y estilos a las cuales, de hecho, tiene como permanente referencia<sup>457</sup>; también es cierto que con la perspectiva que nos dan tantas décadas de distancia sí hallamos dentro de la música de cine de aquellos años un sentimiento, unos rasgos que apelan a nuestra conciencia estética, que definen como cinematográficas ciertas melodías, como por ejemplo el tema central de esta película, que parece hayan creado una taquigrafía propia sumada a todo el gran peso de la tradición de la que beben.

Sea como fuere, cuando se piensa en la música del cine de Bergman, digamos genéricamente, lo primero que le viene a la cabeza a algunos cinéfilos es el carismático tema central que Nordgren compuso para *Fresas Salvajes*. Es sin lugar a dudas la música por la que este compositor siempre será recordado, su obra más lograda, no sólo por la belleza de la

---

<sup>456</sup> Tal vez por eso Lack, comentando brevemente algunos rasgos muy generales del compositor, hable de *El Séptimo Sello* como una partitura donde “los pasajes de lenta evolución de Nordgren, llenos de sorprendentes referencias triádicas resaltadas por subtonos oblicuos no tonales, marcan también de modo indeleble algunas de las películas del período medio de Bergman [como] *Fresas Salvajes*” (LACK, R. *Op. cit.*, p. 210). (Aunque también incluirá aquí *El Rostro* o *El Manantial de la Doncella*, que nada tienen que ver al respecto).

<sup>457</sup> LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Análisis Musical vs. Análisis Audiovisual: el Dedo en la Llaga”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 151.



música de todo el *film*, sino porque es la música de la que posiblemente sea la obra maestra del cineasta. Un tema, por cierto, que constituye un autopréstamo del propio compositor, pues la melodía no es otra que la desarrollada en el tema central de *Juegos de Verano*, obra menor del cineasta en comparación a las que realizaría poco tiempo después, seis años anterior a *Fresas Salvajes*. En ambos casos esta música remite a sentimientos de añoranza y melancolía, a una profundización en el pasado de los protagonistas<sup>458</sup>. El autopréstamo musical, tan frecuente en la Música Clásica en períodos como el Barroco tardío (Vivaldi, Bach o Händel eran grandes “autoprestamistas”) también se ha dado en algunos casos en el Cine, sobre todo con aquéllos compositores del ámbito americano cuya producción de música cinematográfica destacó por su vastedad.

Prueba de la versatilidad a la que acabamos de aludir, lo encontramos en la comedia romántica *Sonrisas de una Noche de Verano*. Lejos de mostrar rasgos de originalidad o modernidad (en una película que no pretende salirse de algunos de los cánones de lo que se supone es una comedia romántica más típica), lo realmente interesante de la música compuesta por Nordgren para este *film* es cómo recrear musicalmente el espíritu de la película. La lujosa y sobrecargada decoración de los interiores, la ligereza de algunas escenas, la comicidad de otras, su aire de farsa e influencia de la comedia francesa del XVIII de un Pierre de Marivaux, el cálido ambiente que se desprende en muchos momentos, sus guiños al Cine Clásico de unos años antes, los *quasi*-operísticos golpes de efecto...; en definitiva, el espíritu de la polka, del vals vienés, de la opereta o del rococó como adjetivo trans-histórico que contiene esta producción, es reflejo y causa de la música que oímos, siendo además una de las tres películas con más música en toda la filmografía del director. De esta manera, Nordgren compone y arregla en algunos casos, una partitura que incluye melodismo romántico, sinfonismo efusivo, música paródica y no muy lejana a la fanfarria ligera, de circunstancia para algunas escenas, romanzas ampulosas, ritmos de polka y *galop*, tematismo generoso, giros postrománticos (y en ocasiones de gravedad pre-expresionista), escenas de Musical, manierismos de corte impresionista sobre arpa, viento metal de resonancia heráldica... Lo cierto es que de todo esto se podría deducir que buena parte de la música escrita para esta ocasión podría ser incluida en nuestro capítulo “Música Prescindible”. Sin

---

<sup>458</sup> Curiosamente, de hecho, algunos autores han señalado cierta similitud en algunos aspectos de las dos, como la estructura por *flashbacks* contenidos en una estricta unidad temporal de veinticuatro horas, o determinadas escenas como aquella en que aparece la tía de Henrik, enferma de cáncer, que es un claro antecedente de la visita de Borg a su madre en *Fresas Salvajes* (las reacciones de Maj-Britt Nilsson anticipan las de Ingrid Thulin), y la escena en la que Marie y Henrik cogen fresas juntos. Véase WOOD, R. *Op. cit.*, pp. 35-36.

embargo, tenemos aquí una diferencia más que sustancial sobre este *film* y algunos de los ejemplos allí incluidos. Aquí, y precisamente por lo que acabamos de plantear, las pretensiones estilísticas del *film*, la búsqueda de comunicabilidad de un carácter determinado *necesita* de una música como ésta; considerarla prescindible sería tan carente de sentido como considerar al *film* en conjunto (o por lo menos a muchas de sus escenas) prescindible, cuando es una de sus obras maestras indiscutibles. El correlato de una tipología cinematográfica y por ende dramática es, en *films* como *Sonrisas de una Noche de Verano*, este tipo de composiciones. Difícilmente podría imaginarse otra opción; otra cosa serán aquellas películas en las que consideremos que por momentos se abusa de una música que sí podríamos tildar de “prescindible”, como las que en su momento se ofrecieron.

Unido al oficio de compositor de Cine está el del orquestador. Algunos importantes nombres como Bernard Herrmann eran a su vez orquestadores de sus composiciones, pero era más frecuente en aquellos años que el compositor delegase algunos de los aspectos de la orquestación a otro. En este sentido, Nordgren contó con la ayuda de Eskil Eckert-Lundin y, en menor grado, Sixten Ehrling, que también dirigieron las versiones definitivas, y como tales no podían quedar fuera de mención en este estudio sobre la música en las películas del director.

Por otro lado, lamentablemente no existe mucha información sobre cómo fue la relación de este ilustre binomio artístico. No se ha publicado monografía alguna sobre este compositor o alguna especie de autobiografía artística y/o personal, lo que deja muchas dudas a resolver sobre cómo pudo ser su relación con el director, sus grados de entendimiento, co-participación y demás, las cuales se acrecientan si tenemos en cuenta que además murió en 1992. Sobre las partituras de las películas ya hemos comentado que la información que nos ofreció el *Svenska Film Institutet* y la *Ingmar Bergman Foundation* era muy clara y concisa: se desconoce la existencia de dichas partituras, de donde deberíamos suponer, como es frequentísimo para la música de cine, que se extraviaron con el paso de las décadas o bien el propio compositor se deshizo de ellas o las conservan en el cielo del hogar su viuda (de existir) y/o herederos...<sup>459</sup>. Sea como fuere, vamos a introducir al menos algunas líneas sobre la

---

<sup>459</sup> Sobre este tipo de cuestiones, en ocasiones rodeadas de todo tipo de anécdotas, se ha tomado nota desde los foros del estudio de la música de cine, concluyendo que se trata de un *handicap* muy considerable. Josep Lluís I Falcó reserva en su artículo “Análisis Musical vs. Análisis Audiovisual: el Dedo en la Llaga” un apartado a esta realidad con “¡Las Partituras! ¿Dónde Están las Partituras?” (en OLARTE, M. [ed.]. *Op. cit.* [I], pp. 152-53), concluyendo que a pesar de esto, la música de cine puede conservarse sin que exista ya su partitura, gracias a su

relación personal y profesional, extraídas de la obra de P. Cowie, además de fragmentos de la entrevista que el propio Cowie le hizo en 1979, para cuya consulta más extensa remitimos a los Anexos de la Tesis (**anex. IV**). La primera vez que quedó con Bergman, para preparar la música del *film La Sed*, “sentí que él tenía alguna especie de sonda psíquica, la cual empujó dentro de mí, mirando a todas partes a la vez. Algo espantoso. ¡Después de treinta segundos, él sabía todo lo que había que saber sobre mí!”<sup>460</sup>. En otra ocasión el compositor comenta que “él [Bergman] sabía exactamente en qué punto quería música, y de qué tipo”<sup>461</sup>. La secuencia de *Un Verano con Mónica* en la que los amantes regresan del archipiélago, es reforzada con Música Concreta (el mismo sonido de perforadora de suelos que se oía cuando abandonaron la ciudad al que ahora se añaden otros elementos), y esa porción de la partitura fue más tarde emitida en la Radio Danesa por derecho propio. “Ingmar lo interpretó por sí mismo -dice Nordgren-, él se puso con los dos palillos de los timbales y martilleó en las cuerdas del piano”<sup>462</sup>. En otra ocasión hace referencia a un incidente de postproducción en *El Séptimo Sello*<sup>463</sup>: “hay un lugar en la partitura donde los contrabajos -usé cinco- bajan a su tono más bajo, un Do, e Ingmar estaba en la grabación y reaccionó inmediatamente preguntando qué era. Bastante fantástico, porque él no era un músico o compositor profesional”<sup>464</sup>. Por otro lado, se lamentaba de que Bergman eligiese usar dos flautas modernas para la música de *El Manantial de la Doncella*, pues los instrumentos correctos para la época hubiesen sido grabados, y hubiese sido un detalle más de la búsqueda de verosimilitud de Bergman, pues a diferencia del estilo histórico de los italianos o americanos, él prefiere reconstruir cada detalle minuciosamente, incluido lo musical. Además, esta película nos ofrece una nueva muestra de la involucración directa de Bergman en la música y de su colaboración entre los dos, pues en una de las canciones que se escuchamos, *Tiggarens Visa*, el texto fue escrito por Bergman y la música por Nordgren.

A su vez, esporádicamente se pueden encontrar comentarios del propio Nordgren sobre la interpretación de algunos actores. En la recién citada *Sonrisas de una Noche de Verano*, a propósito de Ulla Jacobsson, la joven esposa y madrastra, declara en una ocasión que era una actriz nada buena y que se sorprendió de que Ingmar la contratara, pero que sin

presencia en sí en el soporte filmico, y que su análisis debe ser posible en su esencia sonora.

<sup>460</sup> COWIE, P. *Op. cit.* (II), p. 83. [Trad. propia].

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 104. [Trad. propia].

<sup>462</sup> *Ibid.* [Trad. propia].

<sup>463</sup> Este concepto cinematográfico hace referencia, aplicado al ámbito musical de un *film*, a los aspectos de montaje musical, regulación, ecualización de los volúmenes entre la misma banda sonora musical y también con el resto de los elementos auditivos (ruidos, palabras, silencios), etc. (Sobre estos aspectos consúltese RADIGALES, J. *Op. cit.* [II], pp. 15-16).

<sup>464</sup> COWIE, P. *Op. cit.* (II), p. 183. [Trad. propia].

embargo en sus manos bordó el papel<sup>465</sup>. La cuestión aquí es contemplar la posibilidad de que Nordgren, sabiéndolo de antemano, fuese influido por este hecho a la hora de componer la partitura o por lo menos la música que acompañe aquellas escenas en las que la actriz lleve el peso principal, empezando por su propio tema musical. Ya ha quedado dicho que la música de la película es más que apropiada al *film* por los motivos aducidos, pero no está de más contemplar la posibilidad de un refuerzo dramático extra para la actriz a través de la banda sonora, si tenemos en cuenta el punto de vista del propio compositor musical.

Otras veces las declaraciones de Bergman suponen la posibilidad de preguntarse si en la relación de los dos creadores artísticos Nordgren simplemente obedecía las concisas instrucciones de Bergman sobre el tipo de música que quería, teniendo en cuenta la fama que el director siempre tuvo y que el mismo confirmó en varias entrevistas, de controlar todos los parámetros del proceso cinematográfico en mayor o menor grado y sus diversos elementos sintácticos; o si bien Nordgren consiguió con el paso de los años y la confianza en su relación mutua que ello supone, influir en las decisiones estilísticas de Bergman y hacer que cambiase de opinión en aras a contemplar otros enfoques, perspectivas y demás a la hora de valorar el tipo de música que quisiese para sus *films*, conscientes de que ello puede suponer que el *film* en sí mismo cambie totalmente. A este respecto, nos estamos refiriendo básicamente a *El Rostro*. Esta obra será abordada unos capítulos más adelante de forma aislada, debido a que el talante musical que propone contiene unos rasgos que así lo merece: sutilidad, cierto distanciamiento, economía y abocetamiento... Sin embargo, en una entrevista ofrecida a Jean Béranger en 1958 Bergman comentó, a propósito de que en *En el Umbral de la Vida* no hubiese música, que “quería que el estilo del *film* fuese extremo. *El Rostro*, por otro lado, será como *El Séptimo Sello*, donde la partitura de Nordgren a veces tenía el tono del sufrimiento”<sup>466</sup>. Ni que decir tiene que la grandiosidad de algunos momentos y/o el estilo general de otros, de la banda sonora de *El Séptimo Sello* poco o nada tienen que ver con el de *El Rostro*, de donde deducimos o un cambio en los planteamientos de Bergman o la influencia del compositor sobre él, buscando otros ambientes musicales, tras muchos años de colaboración musical en una línea más o menos parecida.

A la hora de ver cuál es la relación entre directores y compositores, muchas veces se pasa por alto un elemento imprescindible: el comercial. Se suele tender a olvidarnos de los

---

<sup>465</sup> Véase DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. (eds.). *Op. cit.*, p. 169.

<sup>466</sup> BÉRANGER, Jean. “Meeting with Ingmar Bergman”, entrevista incluida en *Cahiers du Cinéma*, núm. 88 (Octubre 1958); en STEENE, B. (ed.). *Op. cit.* (II), p. 13. (1972). [Trad. propia].

requerimientos desde la Producción, y nos referimos a los productores económicos de un *film*, no a los aspectos técnicos; y por ello frecuentemente no se considera la posibilidad de que la música de una película no se deba sólo a la voluntad del director, a sus gustos personales y visión de conjunto, sino a los requerimientos, a los requisitos y exigencias de una empresa que invierte un dinero esperando con ello conseguir unos beneficios y dividendos, simple y llanamente<sup>467</sup>. El caso de Bergman y de su compositor más asiduo (aunque en este sentido podríamos incluir aquí a otros de la primera época como Dag Wirén o muy especialmente Erland von Koch) podría acusar este tipo relacional. Y decimos podría porque no hay comentarios del director explícitos al respecto. Sin embargo, es necesario abordar una perspectiva implícita partiendo del examen de sus primeras películas, de su evolución estilística, de su relación con los productores, de algunos comentarios paralelos, etc. De sus primeras películas, mucho se ha escrito ya en los capítulos anteriores, atendiendo a la época en la que se realizaban, a que se trataba de un realizador joven, a cómo en alguna ocasión tuvo que ganarse el aprecio de público y productores dirigiendo películas con un perfil más bien comercial, o a cómo intentaba imitar las obras de sus grandes ídolos cinematográficos del momento (por ejemplo Marcel Carné o Roberto Rossellini), incluida la música de las mismas... Paulatinamente fue acercándose a una concepción cinematográfica más personal, y así llegaron obras como *Prisión*, todavía de 1949 o *La Sed*, unos meses más tarde<sup>468</sup>. El exceso musical fue refrenado en aras de un estilo más equilibrado en este sentido, donde se acusó su colaboración con Nordgren. Bergman, aun gozando poco a poco de gran estima internacional, a medida que realizaba obras como *Juegos de Verano*, *Un Verano con Mónica*, *Sonrisas de un Noche de Verano* y no digamos ya con *El Séptimo Sello* o *Fresas Salvajes*, en su país seguía sufriendo rencillas, trabas artísticas y económicas, y frecuentemente duras críticas. Tardó en gozar de una total y plena libertad creativa desde la *Svensk Filmindustri* (la principal compañía de cine sueco para la que trabajó, aunque también lo hiciese en ocasiones para otras como la *Sandrews*) a pesar de que esa libertad pudiese venir acompañada de todas las entradas

---

<sup>467</sup> Aunque algunos manuales de Historia del Cine suelen citar a escandinavia a modo de ejemplo de cómo la intervención del Estado en la Producción favoreció el desarrollo de un tipo de cine con planteamientos estéticos e intelectuales inusitados, concretamente a través de los nuevos impuestos sobre espectáculos dirigidos a fomentar el cine de Arte y Ensayo a principios de los años cincuenta, ello no impidió que cineastas como Bergman viviesen vicisitudes que los llevara a rodar una serie de *spots* publicitarios televisivos para una conocida marca de jabones, por esos mismos años, debido al cierre de los estudios de Cine como protesta a los altos impuestos exigidos por el Estado.

<sup>468</sup> También le pidió al compositor de la primera, que en esta ocasión fue Von Koch, una equivalencia entre las confusiones eróticas y espirituales de los habitantes del ambiente del *film* y la música, para lo que le sugirió “una pieza que fuese un cruce entre un salmo y un tango” (MALMER, Lennart. “Om Filmmusik”, *Chaplin*, 9 [1967], 78. *Apud* LIVINGSTON, P. *Op. cit.*, p. 245), algo que por otra parte no se llevó a cabo, como puede observarse en su audio-visionado.

musicales que desease. Ciertamente, con los años se decantó por la música del siglo XX, por Bach y Chopin, por Mozart... En fin, que el concepto músico-cinematográfico de sus películas varió con los años, pero eso tardó en llegar. Es más que probable que la presencia de Nordgren y no digamos ya de Von Koch, en algunas de sus películas, tuviese el rango de imposición artística, una vez más desde las altas esferas de la Producción cinematográfica. Pensemos en películas como *La Sed*. Se trata de la primera co-participación del *tandem* Nordgren-Bergman, y se trata ya de su séptima obra. Sin embargo, si exceptuamos las presencias de música diegética que tiene la película en algunos lugares concretos, como la música de piano de la academia de Ballet, la de acordeón de algún músico ambulante cuando caminan dos de los personajes femeninos por la calle o el disco que coloca una de ellas en su casa para recrear un determinado ambiente, las composiciones de Nordgren, dentro del característico sinfonismo de la época se reducen a tres puntos, y el tercero de ellos es más que significativo, como vamos a ver. Los títulos de crédito y su música, que pueden ser considerados como de *rigour*, son mostrados sobre lo que parecen unas aguas movedizas, mientras la música, impactante y tensa, se encuadra dentro de un estilo postromántico con todos sus ingredientes habituales<sup>469</sup>. En segundo lugar, a los pocos minutos, un recuerdo del pasado en el principal personaje femenino, Ruth, es acompañado de una música con tintes impresionistas y descriptivos, constituyendo éste el único ejemplo incidental de toda la película dentro del contexto propiamente narrativo. Y es el tercer caso el que creemos ejemplifica muy bien cómo la evolución del director en aras del citado equilibrio que tienen algunas de sus películas de estos años, ha de mantener concesiones a un público, unos productores y demás. En una película que comienza a romper con las caracterizaciones esbozadas de sus primerísimos *films*, en busca de unos niveles de interiorización psicológica de cierta envergadura, donde además se comienza a acusar un ambiente expresionista que, si no tanto visual como argumental (donde además la huella de Strindberg es una vez más palpable), donde los exteriores están prácticamente ausentes o bien pertenecen a un pasado más agradable, y la sensación roza en algunos momentos lo claustrofóbico (el hotel, el vagón de tren, la consulta psiquiátrica, la gris Alemania de postguerra...), en una película así, decimos, la forzada búsqueda del “final feliz” para concluir la película, música inclusive, más que una torpeza del director, podría aducirse a los requerimientos de los que hablamos. Sobre la importancia en este cine de la vida en pareja antes que la soledad, aunque esa vida sea un

---

<sup>469</sup> En este ejemplo concreto, además, observamos la especial relevancia dada al viento metal, sobre todo a los trombones, aunque todas las secciones orquestales tienen mucha importancia, dentro de una obra con gran textura y verticalidad.

infierno, ya se trató en el capítulo centrado en los *crecendi* cinematográficos unas pocas páginas más atrás. Sin embargo, este final, a pesar de que incida en esto no deja de caer en lo arquetípico de la época para muchos finales y rompe estilísticamente con buena parte de lo que había sido la película. Es chocante, chirriante casi y desde luego antiestético con el resto del conjunto. Y a ello contribuye decididamente la música; una música basada en un dulce estilo romántico, con una cuerda frotada a la que se une el arpa, aumenta el volumen y se estalla con el no menos típico golpe de platillos, para sumarse unos trombones que parecen querer transmitir al espectador un “sabio consejo” sobre el peso del destino, en un clima de agradable y amable resignación... Una música en definitiva que se *impone* y deja inequívocamente su huella en toda la obra.

De todos los rasgos de su trabajo para las obras de Bergman que hemos ido viendo en este apartado y en otros de la Tesis en los que se le alude, se concluye que su estilo, debido precisamente a la eclecticidad necesaria según las peticiones del cineasta en cada momento creativo, puede englobarse bajo la etiqueta de Sinfonismo Ecléctico en la cual se agrupan compositores norteamericanos de los años cincuenta y sesenta que tomando muchos elementos de los sinfonistas cinematográficos clásicos también incluyen un lenguaje ecléctico y abierto, y que en un sentido amplio puede aplicarse a compositores europeos como éste.





## **ESAS MUJERES: SÁTIRA, HUMOR Y CRÍTICA EN UNA OBRA EXTRAVAGANTE**

Primer modelo de los tres de la Tesis en los que se ha decidido “aislar” una película del resto del conjunto. Más adelante se repetirá esta situación para hablar de *El Rostro* y de *Saraband*, con sendas explicaciones de los motivos para ello, de las cuales aquí no vamos a adelantar nada. Pero sí lo haremos para *Esas Mujeres*. Esta obra es, sin miedo a exagerar, una *stravaganza* dentro de lo que fue el conjunto artístico de este creador. Su fecha de estreno fue 1964, lo que significa que por aquel entonces ya había rodado películas del calibre de *El Silencio* o *Los Comulgantes* y que estaba a punto de rodar *Persona*, *La Hora del Lobo* o *La Vergüenza*. Y en medio de este clima estético cinematográfico, se rodó *Esas Mujeres*. Su aparente ligereza y elemento cómico no es comparable a la de obras precedentes como *Sonrisas de una Noche de Verano* o *Una Lección de Amor*, es decir, no pretendemos decir que la película está fuera de época y que hubiese sido más coherente su realización a mediados de los años cincuenta. No. *Esas Mujeres* simplemente es diferente de todo lo realizado anteriormente y de lo posteriormente, y por ello la dedicaremos un apartado especial. Y sin embargo, como ha apuntado Miguel Marías, es imprescindible en la trayectoria de Bergman para comprender el silencio del artista en películas como *Persona* o *La Vergüenza*, inmediatamente posteriores pero con un estilo completamente diferente<sup>470</sup>. De todas formas discrepamos parcialmente del enfoque del autor pues consideramos que no se trata tanto del silencio del artista como del silencio y desconocimiento de la persona que se esconde detrás de ese arte que lo encumbra y endiosa a partir del único rastro que nos deja, que es precisamente dicho arte.

Si ya es extraño para el público en general (sin lugar a dudas por la fama de *enfant terrible* que la Historia del Séptimo Arte y del Teatro le fue imprimiendo al artista sueco), recordar o conocer, según se trate, los coqueteos del director con la comedia y/o comedia romántica, acertados según la Crítica, pero alejados de ese su estilo definitivo por el que pasó a la Historia como uno de los mejores directores europeos de todos los tiempos, una película como ésta, en una época como aquélla, debió de desorientar a más de uno. En parte debido al carácter cómico de algunas escenas, a los *gags* y demás que nos encontramos de vez en cuando, pero más aún por el sentido paródico que observamos, y teniendo en cuenta que en

---

<sup>470</sup> “Bergman abandona el problema del silencio del Creador (Dios) para estudiar el silencio del creador (el artista). Para ello, Bergman se replantea los fundamentos de su arte, analiza su postura como creador y reflexiona sobre sí mismo como hombre y como artista. Esta plataforma autocrítica es *Esas Mujeres*, y sin ella Bergman no habría podido concebir *Persona* o *La Vergüenza*”. (En *Nuestro Cine*, núm. 88, Madrid, Agosto de 1969. *Apud* COMPANY, J. M. *Op. cit.*, p. 166).

Bergman la parodia tiene una parte de autocrítica. Parece que el director se ría de sí mismo en algunos momentos del *film* y también del mundo de la Música, de algunos aspectos del Arte, de la mistificación del artista por la Crítica. Eso por no hablar de los exégetas de su obra, del culto al mito del artista, músico aquí, como especie de demiurgo intocable, o incluso de la música vanguardista de la época. Todo ello nos conduce a sostener un “aparte” a la hora de hablar de *Esas Mujeres*.

En los títulos de crédito iniciales, cuando le toca el turno a la música ya se nos deja entrever un rasgo del estilo que va a desarrollar la película: se lee “*diverse*”, sin especificar más sobre la música del *film*, que por cierto va a ser de Nordgren, además de la recurrente pieza de Bach que se oye con asiduidad, entre otras. Y es la cara superficial de la película la que efectivamente va a pretender ese efecto de ligereza e hilaridad. Fijémonos en algunos ejemplos musicales y el tipo de escenas que acompaña, en algunas de las cuales encontramos guiños al Cine Mudo cómico, llegando incluso, dentro de los deseos del director, al exceso<sup>471</sup>. Pensemos por ejemplo en todos esos momentos que se introduce un *Jazz* entre *Dixieland* y *Charleston* para acompañar determinadas secuencias, o *gags* realmente desconcertantes en los que no tenemos claro del todo si el director pretende que de vez en cuando nos riamos o si simplemente él se está riendo de todo y de todos, como por ejemplo el momento de la llegada de Cornelius a la mansión y su acercamiento sigiloso al lugar donde el chelista Felix está tocando Bach (el *aria* arreglado para chelo de la *Suite núm. 3 para Orquesta en Re Mayor*) rodeado de todas “sus mujeres”, pero en un momento de torpeza se apoya en el busto del maestro que acaba cayendo y a cuyo estruendo la interpretación musical es abortada. Todos le miran en tenso silencio, pero oportunamente surge este estilo musical del que hablamos, además en un *honky tonk piano*, mientras el azorado Cornelius hace lo que puede por restituir en su lugar el enorme busto, más mal que bien. O esa otra secuencia mucho más adelante donde harto de los continuos desplantes que está sufriendo en sus deseos de contactar con el famoso chelista, sin duda instigados en gran parte por el empresario del músico -nótese que no se le llama “agente” o “representante” sino “empresario”, más asociado al dinero que al Arte-, Cornelius finalmente estalla y persigue a éste por distintos lugares de la mansión y

---

<sup>471</sup> Autores como Company llegan a hablar de recursos de distanciaci3n en estos detalles de sobreactuaci3n, a los cuales se sumarían las miradas a la cámara o los carteles que comentan la acci3n en varios momentos. Se trata de plantear una posible visi3n crítica a los sistemas de representaci3n, al cine en este caso. (Véase *Ibid.*, p. 70). Para nuestros intereses, que giran en torno a las cuestiones musicales, los modos y empleos del *Jazz* en algunas secuencias de las que hablaremos se sumarían a este proceso de distanciaci3n y reflexi3n crítica, así como la anulaci3n a todo *pathos* musical que observamos a lo largo de toda la obra.

jardines de alrededor para atizarle, al son de esta música tan apropiada para persecuciones, mientras de paso hacen todo tipo de cabriolas, gestos estereotípicos del Cine Mudo, y los disparates que se les van ocurriendo<sup>472</sup>.

No es menos paródica la escena de piscina en la que van apareciendo todas las chicas una tras otra para tomar un tentempié, y al aparecer en último lugar Madame Tussaud, la dueña de la mansión, seguida de una comitiva de sirvientes, es acompañada de una música que pretende ser reverencialmente aristocrática, pero que cae de nuevo en el deliberado efecto caricaturesco: se imita el típico estilo de la música de clave, pero la melodía deja rastros del estilo grotesco-cómico de escenas anteriores y por momentos parece confundirse el clave con un *honky tonk piano*.

El mundo de la Crítica, musical en este caso aunque en cierto sentido creemos que Bergman lo extrapola a la Crítica del Arte en general, es abordado con mordaz ironía y sarcástico humor<sup>473</sup>. Así, ya en el entierro del gran violonchelista Felix, vemos a Cornelius, el crítico y biógrafo que se acercó hasta su mansión pretendiendo tomar notas para la biografía del músico, muy compungido. Dirá “¡querido... maestro..., enmudezco ante su féretro!”, a lo que añade el empresario de Felix “¿eso es posible?” y continúa Cornelius con “¿qué es el genio?”, a lo que el otro le responde “el genio es lograr que un crítico cambie de opinión” (que, según añade tras la expresión de desaprobación del otro, dijo Goethe). A esto le sumamos la pedantería con la que es retratado: sus poses, su forma de fumar, de levantar las cejas, su ligero afeminamiento -una vez incluso le disfrazan de mujer- y cinismo, sus andares..., y por supuesto sus frases, recargadas y petulantes hasta el paroxismo. En otros detalles Cornelius es presentado como compositor y/o músico frustrado, rasgo que en ocasiones -sólo en ocasiones, claro está- se aprecia en el perfil de algunos críticos y divulgadores, sea cual sea su disciplina. Obsérvese cómo en las palabras del funeral empieza a leer unas frases de despedida para el muerto, a modo de elegía (o epitafio más bien), escogidas, cómo no, de la biografía que está escribiendo -para qué traer a colación las

---

<sup>472</sup> Para Cowie, todos estos gestos, acompañados por este tipo de música, permiten la evocación del clima de los años veinte; pero además, la inclusión de la conocida pieza *Yes! We Have no Bananas* (Frank Silver/Irving Cohen) sugiere el fracaso de Cornelius como Don Juan, debido a las connotaciones sexuales de la pieza. Una escena concreta sería cuando en el galanteo pre-coito con “Abejorro” (una de las chicas de la casa), ella coloca en un gramófono esta música para acompañar la situación. (Véase COWIE, P. *Op. cit.* [II], p. 223). Sería un buen ejemplo de la función metatextual de la música en el cine. (Véase RADIGALES, J. *Op. cit.* [II], pp. 46-47).

<sup>473</sup> No será la última vez que trate esto, aunque sí de esta manera: cinco años más tarde, por ejemplo, en *El Rito*, una de las lecturas que se pueden hacer del *film*, o al menos de uno de sus puntos clave, es el derecho o no de la sociedad, del sistema en este caso (se trata de un juez), de sojuzgar la pertinencia o no del estilo y/o contenidos de la obra de arte, en este caso teatral.

palabras de los grandes poetas estando él ahí-. Comienza y dice “exteriormente el gran Corne... Felix, fue un hombre...”, es decir, confunde su propia persona con la del músico; y en otra ocasión le sucede lo mismo con la esposa del chelista, a la que por poco pone su propio apellido en una conversación. Además, tengamos presente que el músico no siempre estuvo muerto a lo largo de la película, pues ésta se desarrolla en una serie de sucesivos *flashbacks* desde los días inmediatos a su muerte en adelante, intercalándose las secuencias de esos días pretéritos con pequeños momentos, muy puntuales a veces, del funeral. No siempre estuvo muerto decimos, y en el momento de su muerte se disponía a interpretar una obra del mismísimo Cornelius, quien deseaba dar rienda suelta a sus delirios de grandeza creativa a través del insigne chelista. Se trata de *El Sueño de un Pez* o *Abstracción núm. 14*, obra al parecer tan horrible, que nadie en la casa acepta Felix toque en público y que si éste finalmente acepta es debido a las amenazas de Cornelius de no escribir su biografía tras los desaires recibidos en la mansión. Lo que desde luego sí es, es un elemento satírico más del propio Bergman hacia la música más moderna, una música de la que excepcionalmente se encuentra información en sus memorias, entrevistas y demás, sobre su nivel de apreciación hacia la misma, aunque su empleo en algunas de sus películas (más allá de las exigencias de un guión de determinadas características) parece confirmar su aprecio personal, no dejando por ello de parodiar este estilo ahora. Comienza la pieza<sup>474</sup>, con un puntillismo y aforismo en el piano que parece continuar el tono paródico, pero Felix no entra con sus notas. Al rato acaba cayendo muerto: tal vez lo prefiera así antes que asumir esa debacle moral que supone interpretar semejante pieza, por la cual se llegó a decir en alguna ocasión anteriormente que si llegase a producirse tal debacle una de las mujeres de la casa (Adelaide concretamente) tendría que matarlo, y de hecho ahora está a punto de meterle un tiro, pero al final no es necesario.

Y por supuesto, el propio Felix (y con él todos esos “grandes Felix” que el público sigue yendo casi más a venerar que a escuchar en las salas de concierto) no se libra en esta historia. Para empezar, la mansión en la que vive se llama *Villa Tremolo*, con forma de chelo inclusive. Toda la trama principal de la película gira en torno a los intentos infructuosos de Cornelius para conseguir contactar con el músico, del cual no veremos su rostro ni una sola

---

<sup>474</sup> De nuevo, a modo de sátira, el panorama de la Música Clásica nos es mostrado llevando los estereotipos hasta la hipérbole: antes de que comience la actuación, mientras se espera al chelista, vemos a los locutores de radio que van a cubrir la actuación para sus respectivos países. Sin duda expertos en el tema, el inglés es una exageración del típico inglés, el alemán del alemán, el francés del francés...

vez: es inaccesible tanto para su biógrafo como para nosotros mismos como espectadores, que sufrimos los mismos inconvenientes que él, llegando a resultar irritante y molesto. Veamos estos momentos. En primer lugar, según llega el crítico confunde al sirviente Tristán con Felix -el parecido, según dicen, es realmente asombroso- y le besa en las manos, pero al oírse un chelo a cierta distancia Cornelius cae en la cuenta de su error. En segundo lugar, cuando habla con la sirvienta Isolda la presencia del maestro vuelve a ser la música que se oye desde algún rincón de la mansión, él sigue siendo invisible, y cuando en otro momento vemos a todas las mujeres reunidas en la piscina del lugar y llegan a la conclusión de que Felix no puede tratarlas así, se dirigen furiosas a por él, pero ya no lo encuentran donde se supone debería estar, se ha ido, y de repente volvemos a escuchar la melodía de chelo de Bach, que Felix vuelve a tocar desde algún “esotérico” rincón de la mansión, y ellas mismas sienten esa inaccesibilidad que sufre Cornelius y los espectadores, pues todos obtienen del músico su arte, su música, de lo demás no hay ni rastro (a no ser que quiera acostarse con alguna de las mujeres, para lo cual ellas sí tienen acceso); es ausencia y *silencio*<sup>475</sup>, y con la música “las fieras se amansan” y todas las mujeres apaciguan su rencor y se deshacen de nuevo por él. Incluso el crítico, que se había quedado escondido en el agua con su flotador por vergüenza a salir y que le viesan de esa guisa al empezar inesperadamente a aparecer gente, al sonido de las notas del instrumento sale sin tapujos del agua y se incorpora al grupo, escuchando atento él también<sup>476</sup>. En tercer lugar, del artista nos llega su réplica, su doble, humano o cómo elemento plástico. Ya hemos dicho que el parecido del criado con su señor es asombroso, no porque lo hayamos visto sino por los comentarios, y en una de las vueltas de los diversos *flashbacks* al presente, al funeral, vemos al criado tocando el chelo pero no sabemos que es el, presuponemos que es Felix -aunque de espaldas- porque no somos conscientes todavía que hemos vuelto del pasado y que la escena es de funeral, y de ahí el carácter grave y pausado de la pieza. Somos burlados unos instantes, hasta que un movimiento de cámara nos deja ver el féretro a la derecha y poco después el criado girará la cabeza y veremos claramente su rostro: el de él sí se puede ver. De esta secuencia volvemos al pasado, y ahora sí es Felix quien toca el chelo, para “sus chicas”, pero está de nuevo de espaldas, no le vemos realmente, y no se dará la vuelta en ningún momento, como hizo “su doble” en la escena anterior. Como

---

<sup>475</sup> Como dijimos al principio, estamos a un paso del silencio artístico pleno de *Persona* o *La Vergüenza*, aunque los motivos en éstas últimas son bien diferentes.

<sup>476</sup> Lo que de paso sirve para que Bergman lance otro guiño paródico al mundo de la Música Clásica: el ridículo flotador “de patito” blanco (de cisne en realidad) con el que surge de repente desde la piscina, nos recuerda al héroe de la ópera romántica *Lohengrin* de Richard Wagner, con su apoteósica llegada sobre el río Escalda a bordo de un esquife tirado por un cisne blanco, animal que por ello se asocia a veces con dicho héroe.

tampoco le veremos en la actuación del final antes de su muerte, ya que un *in-oportuno* micrófono enorme nos tapa su rostro. Y en cuarto lugar, y hablando de rostros, el artista muere, ciertamente, pero ni siquiera ahí le vemos: sólo se nos ofrece su máscara funeraria, como otrora se hiciese con Beethoven u otros grandes héroes de la cultura universal. Y no será la única vez que un elemento plástico nos muestre lo más cerca que tanto Cornelius como los espectadores podemos ver o estar del maestro, pues ya al principio el crítico tuvo que esforzarse para colocar su enorme (exageradamente enorme) busto de mármol que tiró al suelo torpemente; poco antes le habían enseñado un retrato suyo, cuyo estilo entre cubista y expresionista poco deja entrever, ciertamente; y en una de las escenas más enigmáticas del *film* la esposa de Felix practica tiro en el jardín y apunta sin fallar a otros enormes bustos del propio chelista que, curiosamente, empiezan a sangrar, queriendo con ello posiblemente reflejarse esa máscara-imagen detrás de la cual está el hombre de sangre, de carne y hueso -y de paso reflexionar una vez más sobre la falsedad de los procesos artísticos de representación, como es el cine-, al que no veremos salvo en estos elementos que estamos tratando. Inaccesibilidad, por tanto. La inaccesibilidad del genio, su misterio circundante, el carisma que ello otorga... El absurdo.

Vive rodeado de sus criados y de su esposa y seis amantes, todas juntas y sin mayores reyertas, a no ser que alguna se salte su turno de cohabitar con él y otra se ponga celosa. Como iremos viendo, el código moral del artista deja mucho que desear. De hecho les ha cambiado de nombre y las ha rebautizado con emblemáticos nombres de la Música Clásica (Traviata, Isolda, Tristán, Cecilia...), y en una de las conversaciones entre Madame Tussaud y el sirviente Tristán sabremos que ella y su dinero (es una aristócrata y se deduce que mecenas) le hicieron famoso, ella le roció, era un joven muy feo pero muy dotado, se enamoró de él y no pudo dejar de hacerlo incluso cuando sabía que la engañaba. Además se quedó con su fortuna, por lo que de pobre ya no le queda nada, y Tristán también nos informa sobre la casta de la que está hecha el loado músico, cuando habla él mismo de su pasado como chelista talentoso -y por cierto bastante nervioso, añadirá- hasta un concurso en el que perdió ante Felix, y esa misma noche sedujo a su mujer, acabando además de chófer del ganador. El absurdo del triunfo con las mujeres de este pequeño sátiro -como lo llamará una de ellas- y en el mundo de la Música, de donde deriva esa idolatría hacia su figura que infla su megalomanía, se aprecia en muchos momentos. Por ejemplo Traviata quiere que la enseñe a tocar el chelo, se lo llega a implorar, pero él lo único que quiere de ella es sexo, a lo cual la dice “Traviata, ¿a qué viene todo esto?, ya conoces las artes para tocar el chelo: abrir las

piernas”. Se queja de su vulgaridad y quiere irse, pero no puede, ninguna puede. Están enamoradas de ese pobre hombre, como dirá otra de las chicas. También se alude en otras ocasiones a su fealdad física: es muy pequeño y un tanto rechoncho, bizco, cabezón, entrado en años, tacaño, ronca...

Sin lugar a dudas Bergman tiene aquí muy presente una de las vivencias anecdóticas que se recoge en la serie de entrevistas que le realizaron y publicaron como libro años más tarde<sup>477</sup>. Se trata del decadente castillo de la aristócrata Matilde von Merkens, quien durante los años de entreguerras invitaba a algunos de los mejores músicos de Europa (Artur Schnabel, Pau Casals, Yehudi Menuhin...) a pasar unos días de Verano comiendo, bebiendo y haciendo música grandiosa. Entre los invitados se encontraba un violinista alemán marido de una profesora de su esposa Käbi: pequeño, regordete, estrábico, con complejo de sátiro..., volvía locas a todas las mujeres. A su vez, muy poco después de estar terminado el rodaje vio una foto de una de esas veladas musicales y lamentó no haberla visto antes, para haber orientado el *film* en esa dirección (no muy distinta a ese respecto de la anécdota del violinista, de todas formas). La foto en concreto le “hizo aullar de pena”: todos esos ilustres músicos juntos después de una comida, sudorosos, ligeramente mal afeitados, con algún botón desabrochado y manchas en la camisa, con alguna mueca indescriptible, en sillones desvencijados...<sup>478</sup>.

La desmitificación es total y, sin embargo, Felix sigue gozando de su *status*. Aunque este músico sea ficticio y la referencia anterior a los recuerdos del director un elemento inspirador, la película hace referencias a músicos, compositores concretamente, que de ficticio tienen bien poco y cuyo efecto cómico, por lo menos para aquellos que conozcan la biografía y oficio de algunos de los músicos más importantes de la Historia, está asegurado. Nos estamos refiriendo a Igor Stravinsky, compositor de compositores del siglo XX. Conocida es la foto que el gran compositor tiene con Bergman, tras una de las representaciones de su ópera *The Rake's Progress* en 1961 en Suecia<sup>479</sup>, de hecho conoció a éste y otros importantes compositores gracias a su relación sentimental con la pianista Käbi Laretei; conocida también es la visión de crápula/ególatra/genio irreplicable, con que la Historia musical ha calificado al

---

<sup>477</sup> Véase BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>478</sup> “Cuando esos señores hayan eructado, hayan peído y se hayan tomado la copa de la tarde, se reunirán probablemente en el enorme salón con olor a humedad de Matilde von Merkens. Y se pondrán a hacer música. Entonces serán como los ángeles, perfectos”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), p. 235.

<sup>479</sup> No nos olvidemos de la fructífera producción de Bergman en el Teatro y que en algunas ocasiones también se atrevió, con notable éxito incluso, con la Ópera.

ruso; y tal vez menos conocidas sean las palabras que Bergman dejó escritas en sus memorias sobre el mismo:

los artistas que tienen talento para formular bien sus ideas son peligrosos. De repente sus elucubraciones se ponen de moda y eso puede ser catastrófico. A Igor Stravinsky le encantaba formular sus ideas. Escribió bastante sobre interpretación. Como llevaba dentro un volcán, aconsejaba medida. Las medianías lo leyeron y se proclamaron de acuerdo. Los que no tenían ni asomo de volcán, levantaron sus batutas y observaron medida, mientras Stravinsky, que jamás vivió como enseñaba, dirigía su propio *Apollon Musagète* como si hubiese sido Tchaikovsky. Nosotros, los que habíamos leído sus trabajos, escuchábamos sin salir de nuestro asombro<sup>480</sup>.

De todo ello, no es extraño que se le mencione en *Esas Mujeres*. Cornelius acaba de llegar a la mansión, el encargado de recibirle, empresario de Felix, tras saludarlo y tras las habituales fórmulas de cortesía, le pregunta cómo está Stravinsky, y responde que no sabe, pero que consideró que su obligación purificadora como crítico musical era desenmascararlo, a lo que el otro le dice si entonces ha dejado de componer o si insiste en ello. Mucho más adelante, hacia el final, se vuelve a mentar al compositor. Cornelius se dirige muy enfadado hacia la habitación de Felix, no está dispuesto a seguir soportando sus desplantes, y allí lo encuentra -tapado por el respaldo de una silla, seguimos sin verlo por tanto- jugueteando con una de sus amantes. En el enfado del crítico llega a decirle que ni siquiera lo desenmascarará como hizo con Stravinsky. Esta escena de hecho debe oportunamente tratarse aquí, aunque nos olvidemos ya de Stravinsky. El chelista toma dura consciencia en las palabras de Cornelius de que su hambre de megalomanía e inmortalidad depende en gran medida del alimento que le estaba ofreciendo el biógrafo y que ha despechado desde el principio. Cornelius apunta donde más daño podría hacer al músico y dice: “¿ha pensado en la rapidez con que se olvida los instrumentistas?”, “aparecen nuevos virtuosos más dotados. Los ideales cambian. Dejan de existir”, “¿quién destaca lo esencial?: el biógrafo. A un músico sin biografía, se le olvida”, “no quiere que le escriban un libro. Que así sea. Ni siquiera le desenmascararé como hice con Stravinsky”. Y aquí Felix cambia bruscamente de opinión.

Pero parece, según el director, que el público necesite de estos héroes de la cultura, que estén imperiosamente necesitados de alguien a quien adorar y tal vez de paso proyectar ciertas emociones. Incluso se podría hablar parcialmente de la comercialización del Arte. Sólo así podríamos comprender el final de la película, donde aparece en escena, todavía dentro del funeral, un hombre joven, pobre, guapo y talentoso con el chelo, que está buscando a Jeanette

---

<sup>480</sup> BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), p. 44.



Bring, verdadero nombre de M. Tussaud. Las mujeres se ofrecen a arroparlo, cuidar de él, convertirlo en rico y famoso..., es decir, hacer de él un nuevo Felix y que todo siga como antes. Incluso Cornelius también está interesado en la técnica del joven, atendiendo con pedante entusiasmo su interpretación de Bach: él también está necesitado de un nuevo Felix, su trabajo, su proyecto vital, depende de que existan estas figuras.

Además de todo esto, es muy significativo que el instrumento tan omnipresente en la película sea el chelo, es decir, ese instrumento casi icónico durante mucho tiempo del siglo XX entre los círculos más snobistas del amor a la cultura, a la filosofía existencialista, a Bartók, al cine de Bergman...<sup>481</sup>. El carisma de este instrumento, sin duda alguna debida a su irresistible timbre, ha nutrido a los foros de bohemia y buhardilla de un símbolo-fetiche que parece no haber envejecido. Este aspecto sociológico musical no se le pasó por alto al director, que parece casi reírse de ello y de sí mismo. A esto le sumamos la gravedad, solemnidad, *pathos*, etc. de las suites para chelo de Bach y lo que venían suponiendo en alguna de sus películas y supondrá en otras posteriores. Pensemos en la secuencia en que Cornelius, desorientado por la mansión se topa con la doncella Isolda. En su conversación Cornelius desea saber cuál es su relación con Felix, y ella, que es una más de las amantes del músico, habla de cómo cuando él toca para ella le observa y oye totalmente prendada, hasta que finalmente ella sustituye al chelo y siente la magnífica digitación del músico (obsérvese la connotación sexual y el juego de palabras). Se introducen las primeras notas la *Zarabanda* de la *Suite núm. 2 en Re Menor* de Bach, aquella misma pieza que formó parte elemental de *Como en un Espejo*, tres años antes. No es la pieza de Bach que ha sonado y va a seguir haciéndolo en esta película, es otra de similares características, y sólo se va a oír esta vez, procedente de alguna de las estancias en las que el invisible músico está ensayando, y no por casualidad el momento de su introducción es este en el que vemos a Harriet Andersson, la misma actriz de *Como en un Espejo*, pero ahora con ropa de doncella y volviendo a expresar facialmente por el efecto de la música alguna de aquellas miradas “perdidas en el infinito” que ya veíamos en aquel *film*, cuya trascendencia, gravedad y simbología son llevados ahora a la sátira y vacuidad estética<sup>482</sup>. Una sátira, en definitiva, que venimos diciendo se dirige a una

---

<sup>481</sup> Quien no entienda lo que queremos decir, por favor acuda a dos o tres producciones específicas de Woody Allen, admirador y parodiador del sueco a partes iguales, como suele decirse.

<sup>482</sup> En otra de las escenas, y apuntando ahora hacia los críticos y analistas del cine bergmaniano por aquella época, y dejando al margen lo musical, una ráfaga continua de fuegos artificiales cubre el cielo de la mansión tras prender el torpe Cornelius unas mechas de una habitación, mientras todo el mundo mira a Felix asomado al balcón saludando, y en un momento dado aparece un rótulo en pantalla donde se lee “estos fuegos no deberían tomarse simbólicamente”.

parte del mundo del Arte, al papel del artista y de su público, de la Crítica, etc., y todo ello vía musical. Podría haberse tratado de un escritor o de un director de Cine directamente (y no indirectamente, como parece tratarse), pero Bergman eligió el mundo de la Música Clásica. Merece la pena ser recordado el pensamiento de Bourdieu, concretamente su tesis de la dominación y luchas simbólicas, que vimos en el apartado de Estética, y en particular cómo ve la recepción de la música, su apropiación diríamos, para comprobar su relación con nuestra visión de parte del contenido profundo de esta obra fílmica. Para el autor francés,

si, por ejemplo, no existe nada que permita tanto a uno afirmar su “clase” como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música “noble” [...]. Pero ocurre también que la exhibición de “cultura musical” no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la “cultura musical” es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de “espiritualidad”. [...] Ser “insensible a la música” representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista<sup>483</sup>.

En conclusión, Bergman parece usar *Esas Mujeres* como catarsis crítica, como superación de los demonios de la pretenciosidad, esos que tanto le atormentaron y de los que habla o escribe frecuentemente, y saber con ello seguir evolucionando en su arte cinematográfico siguiendo en su línea, pero demostrándose a sí mismo y a la expectante comunidad cinematográfica del momento, que es capaz de “olvidarse de su ombligo” -permítasenos la vulgar expresión-, y consiguiendo con ello ponerse por encima de muchas críticas (y autocríticas). Además, habrá que tener en cuenta, a propósito de todo esto, que el director se ve a sí mismo en la figura de Felix, como podemos pensar en escenas como aquella ya citada en la que Cornelius se dirige enfadado hacia la habitación del músico, y arranca de la puerta un cartel donde se lee “estudio”, como alusión cinematográfica al ámbito de trabajo de Bergman: pero el músico no está precisamente creando algo grande sino toqueteando a Traviata. Consigue además, tratar aspectos de la Sociología del Arte, de la Música aquí, a través del Cine, que es su medio, en un tono y clima ligero, pero sin perder en

---

<sup>483</sup> BOURDIEU, P. *Op. cit.*, p. 16.

ello mordacidad y eficacia, y sin que nadie tenga por qué sentirse ofendido (a excepción de Stravinsky, tal vez).



## DISONANCIA Y SIGLO XX

En el Cine, el mundo de lo disonante y del lenguaje musical de vanguardia no cautivó en exceso a sus directores, no sólo a las tendencias más comerciales (por obvias conveniencias pecuniarias) sino que tampoco a los directores más comprometidos con hacer de su cine un “gran arte”, directores de Cine Independiente, Cine de Autor, que poco caso hicieron a aquellas proféticas palabras de Schönberg sobre la emancipación de la disonancia décadas antes, y cuyo eco apenas fue recibido por el Cine, reservándose para el futuro devenir de la música a lo largo del siglo. Sin embargo hubo excepciones a esto, incluso en el ámbito de conocidas películas americanas con compositores como Alex North o Leonard Rosenman ya en los años cincuenta, donde se acusó la influencia de nombres como Batók, Stravinsky o Schönberg, cuya modernidad -moderada en varios aspectos de alguno de los mismos- se intensificó en la siguiente década a través de éstos pero también de una nueva oleada de jóvenes compositores de Cine. En el caso de nuestro director, dos películas incluyeron en su banda sonora música tipo siglo XX, con unos resultados más que elocuentes. Son *Persona* y *La Hora del Lobo*. En ambas recurrió a la música del compositor Lars Johan Werle, aunque también incluyó fragmentos de Música Clásica preexistente de Bach y de Mozart<sup>484</sup>. El modernismo de esta música era muy adecuada para ambas películas debido a su temática, y de hecho es extraño que el director no hubiese recurrido con anterioridad a este estilo musical teniendo en cuenta las historias que nos cuenta su cine y la estética con las que las desarrolla<sup>485</sup>. De todas formas y como veremos a lo largo de este apartado, no todo son

---

<sup>484</sup> En el año 2007 se publicó un volumen monográfico sobre Werle por Ingemar von Heijne, sólo disponible en idioma sueco. Llama la atención la poca relevancia dada a su trabajo para el Cine, un par de párrafos extensos en total. Una vez más y como suele ser muy común entre los compositores de “sala de conciertos” que desarrollan una actividad puntual en este medio, parecen retractarse con los años de sus trabajos, no darlos la relevancia que tienen o puedan tener, aun tratándose de películas de estas características. Resumimos aquí algunos de sus comentarios, de sumo interés, ya recogidos en su día en la revista de Cine sueca *Chaplin*, de donde las recupera el autor del libro. Werle habla de cómo Bergman fue muy claro, de cómo tenía muy claro qué tipo de música quería y dónde la quería exactamente. También que le sorprendió el poco espacio de tiempo de que disponía y cuáles fueron sus sensaciones y coordinación con el director tras los visionados de las escenas donde tenía que ir la música. Añade algún comentario sobre su trabajo con el ingeniero de sonido y, a nivel anecdótico, el dinero que cobró por estos encargos, entre otras cosas. (Véase HEIJNE, Ingemar Von. *Lars Johan Werle*. Stockholm: Atlantis, 2007, pp. 75-76. [2007]).

<sup>485</sup> Frente a otros períodos musicales de los que Bergman ha dejado numerosas declaraciones valorativas puntualmente, en este caso sólo muy ocasionalmente arroja luz al respecto, sin que además sus palabras impliquen un absoluto rechazo de las tendencias más modernas. En una declaración crítica a las tendencias artísticas modernas derivada de sus carencias comunicativas con el gran público, dirá que la nueva música está tan atenuada por su propia precisión matemática que nos deja ahogándonos de aire. A su vez, en su discurso *The Snakeskin* escrito para la ocasión al recibir el Premio Erasmus en 1965, hablaba en términos parecidos al referirse al arte moderno en general, incluida la música, mediante la metáfora de la piel de la serpiente, que aunque esté muerta sigue moviéndose porque está llena de hormigas. No tiene sentido, es fútil, ha perdido su veneno (comunicación y capacidad de impacto sobre el público)... pero se mueve.

aciertos en este sentido, pues el director se deja llevar por los ya superados tópicos que el gran público en general (poco dado al sincero acercamiento a este estilo musical) asocia a determinados sonidos. No se trata de desmerecer ni la partitura ni las películas donde se ha insertado, pero se presta necesaria una anotación de este tipo de cuestiones, entre las que también situamos los “pros” y “contras” del proceso receptivo de la mismas por parte de un público en principio no definido sobre cuestiones musicales, aunque sí lo esté en cuestiones cinematográficas.

Por otro lado, no serán las únicas películas de las que hablaremos aquí, aunque sí sean las más importantes de cara a los principales contenidos de este bloque. Por lo tanto también encontraremos ejemplos de otras obras como *Noche de Circo* o *El Rito*.

Además, el Cine puede incluir un lenguaje musical disonante bajo otras condiciones, y esto ha sido así en todas las épocas y estilos. Básicamente nos estamos refiriendo a esos pequeños giros que esporádicamente da una película, para mostrar sorpresa, terror, desasosiego y sensaciones similares, y a los que películas con música tonal y consonante, dentro del típico melodismo cinematográfico, recurría cuando la situación lo requería. En nuestro director también encontramos ejemplos de esto mismo y de los cuales vamos a dar cuenta, si bien vamos a centrarnos básicamente en este capítulo en las películas anteriormente citadas.

En los peores momentos de la primera pesadilla de Isak Borg en *Fresas Salvajes* (escenas macabras, ambiente fúnebre...) la música llega al atrevimiento disonante y atonal cuando el propio personaje se ve a sí mismo dentro de un ataúd. La música de cuerda comienza a baja intensidad y aumenta poco a poco. De carácter bordónico, se van añadiendo disonancias hasta conformar una pequeña mancha sonora, casi un *cluster*, potenciado también por los hirientes y sobreagudos *glissandi* en los violines de fondo. La intensidad aumenta considerablemente y, junto con la adición de unos redobles percusivos, crean un momento sonoro que llega a ser casi molesto, rozando lo intolerable y favoreciendo el impacto macabro de la escena<sup>486</sup>, una escena que intenta transmitir además la característica “heliofobia” bergmaniana que también se verá en otros momentos de su cine, como en *Noche de Circo* o *La Hora del Lobo*, y donde la música reforzará el conjunto. La misma música regresará

---

<sup>486</sup> Sobre el terror atonal como cliché, María de Arcos recoge que “la utilización de música atonal en los momentos de tensión, en especial en las películas de terror o suspense, ha acabado por convertirse en un cliché como otro cualquiera. *Films* extremadamente comerciales (y otros que no lo son tanto) han hecho uso y abuso de *clusters*, *glissandi*, notas sobreagudas o trémolos en los graves para poner en situación al espectador”. ARCOS de, M. *Op. cit.*, p. 142.

mucho más adelante, cuando en una de sus pesadillas es diseccionado emocionalmente y “condenado” a la soledad, poco después de escuchar a su mujer en una imagen del pasado hablar de la absoluta frialdad y falsa generosidad de él. Cuando regresa de la pesadilla, su inmediata conversación con su nuera le lleva a reconocer que se siente muerto aun estando vivo. Ambos polos están relacionados en un nivel profundo, donde la introducción de la misma música pretende reforzar la asociación en una obra filmica de tan compleja carga psicológica: la escena del comienzo con el ataúd simbolizaba en realidad -además de que su muerte esté cerca, de que le quede poco tiempo y tal vez tenga que “redimirse” a lo largo de su último viaje- que está muerto en vida, que ha gestionado sus emociones con la falsedad y frialdad de un cadáver que se mueve.

En *Fanny y Alexander*, Alexander ve a su padre muerto, Oscar, que se le aparece con cierta frecuencia. En una de estas ocasiones el padre está sentado al clave (que por sus proporciones y como viene siendo habitual en Bergman, sería más bien una espineta) en medio del salón tocando una fácil melodía con una mano, hasta que espectador y niño comprueban que el hombre de blanco sentado al clave es Oscar, al enfocar la cámara su rostro, que levanta. Inmediatamente vemos el rostro sorpresivo de Alexander, y las notas del clave forman una disonancia, en absoluto gratuita, pues su efecto incide en la sorpresa al comprobar que es una aparición de ultratumba.

A pesar de utilizar un lenguaje musical muy típico, *Música en la Oscuridad* se reserva algunos momentos con música más moderna que el romanticismo general que destila su banda sonora. Pero como es de esperar, ese modernismo parcial aparece en un clima externo a la narración normal del *film*, donde se quieren resaltar determinados sucesos, como los centrados en la pesadilla, el horror o la amarga sorpresa. En esta ocasión se trata de la pesadilla que sufre el protagonista. Tras ser abatido por error en un campo de tiro donde realizaba el servicio militar, lo cual le costará su vista, se nos presenta la pesadilla del personaje encontrándose en el hospital. He aquí que la música, igualmente, es “de pesadilla”, siguiendo un estilo siglo XX en una línea más bien moderada, de influencia stravinskyana. La influencia de este compositor también es palpable sobre algunos fragmentos compuestos por Nordgren para *El Séptimo Sello*, como en el comienzo mismo de la película, cuando antes de aparecer ningún personaje, en un contrapicado la cámara enfoca un cielo majestuoso con un

águila, mientras suena una música sinfónico-coral, grandiosa, que también podría compararse con algunas obras de Alexander Scriabin y por supuesto de Carl Orff. Pronuncian “*dies irae*”.

*El Silencio* es una película en la que sólo hay un ejemplo de música incidental y lo oímos tres veces. Se trata de una música disonante y bordónica, estilo siglo XX. Este sonido, que vamos a considerar “sonoridad siglo XX” puede entenderse también como un lejano zumbido que se confunda con la “sirena-chimenea” de niebla de los barcos y con definiciones similares con las que lo han catalogado algunos exégetas de Bergman. Sin embargo, debido a su insistencia, cierta superposición grosera y movimiento interno de las alturas, su estilo casi bordónico, etc., nos recuerda también a unas agresivas disonancias en viento metal, afectadas por posibles elementos de distorsión, todos rasgos que se aprecian especialmente en su tercera entrada. De aquí que lo utilicemos ahora como elemento musical neovanguardista (dentro de lo cual tampoco quedaría exenta la posible sonoridad distorsionada del barco, ciertamente)<sup>487</sup>. La primera vez que se oye es hacia el comienzo, en un momento en que Ester fuma despreocupada esperando a que el botones del hotel donde se hospeda le traiga más alcohol. Fuera de toda lógica dramática aparente es introducida, a muy baja intensidad, casi imperceptiblemente, la sonoridad en cuestión. En su segunda inclusión, vemos a Johan escondido en uno de los pasillos desde donde observa a su madre entrar con el camarero que ha conocido en un bar de la calle, a una de las habitaciones. Después el niño se dirige hacia su habitación y la cámara recoge su despreocupado caminar por el pasillo. Es aquí donde volvemos a escuchar esa música, también a volumen muy bajo. Y la tercera y última vez en los últimos minutos, cuando Ester agoniza en su cama y parece que está cercano su trágico desenlace. Ahora la intensidad de la música es alta, impactante y agresiva, siniestra..., la Muerte llama, y tal vez las anteriores veces se tratase de avisos, preludios.

Los ejemplos que vamos viendo en las películas anteriores, que no serán los únicos si tenemos en cuenta algunas escenas de las siguientes películas que traeremos a cita, conectan una vez más con el tópico estético de lo *sublime*. Difícilmente definible de una única manera, pues muchos son los filósofos que han ido haciendo sus aportaciones y porque depende en algunos puntos de la época en que nos encontremos, sí nos parece oportuno recordar la obra

---

<sup>487</sup> Nada se sabe sobre su composición, pero desde luego no se debe al moderno y extremista compositor sueco Bo Nilsson, a quien se ha atribuido en alguna ocasión erróneamente la música de esta producción (donde también suena *Jazz*, Bach, etc.). Lo más probable es que se trate de un arreglo del especialista en efectos de sonido de la película, Evald Andersson.



de Edmund Burke, aun siendo una obra alejada siglo y medio del nacimiento del Cine, y algo más todavía de la aparición del tipo de música del que estamos hablando aquí. El pensador, en su indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime, entre otras muchas perspectivas al respecto, mantendrá que

todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible o se relaciona con objetos terribles o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que proceden del placer. [...] Como el dolor es más fuerte al actuar que el placer, la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean, que no se prefieran a la muerte<sup>488</sup>.

Terror, dolor, idea de muerte..., temas recurrentes en este cine y en la vida emocional de este artista como tal, y que en algunas escenas se han visto realzados por la música añadida, en este caso desde el dominio de lo disonante y del cliché auditivo al que suele verse a veces asociado.

Junto con otras películas de la época y posteriores, *La Hora del Lobo* se caracteriza por un marcado silencio musical y dialéctico. Gracias a ello se consigue que cuando escuchemos música, ésta impacte de forma diferente a como lo hace en las películas donde la música está muy (demasiado incluso) presente. Si a esto le sumamos que parte de la música del *film* sigue las sonoridades del siglo XX, el resultado es aún más impactante y la agresividad y belleza de *lo disonante* destaca con especial relieve.

La película tiene un clara influencia cinematográfica del cine expresionista, pero no sólo del Cine, sino de todo el mundo temático que rodeo al Expresionismo de los años diez y veinte y que el incipiente cine del momento sólo supo mostrar parcialmente, siendo la corriente cinematográfica neoexpresionista de los años cincuenta y sesenta la que supo recoger con mayor eficacia toda esa angustia que realmente supone el sentir expresionista, y siendo aquí donde ubicamos esta película<sup>489</sup>. Así, y como sucede en *Persona*, la música de

<sup>488</sup> BURKE, E. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>489</sup> De hecho estamos totalmente de acuerdo con Lack cuando apunta que “en los años posteriores a la II Guerra Mundial le ocurrió algo considerablemente drástico a la imaginación cinematográfica. El Cine, hijo artístico del siglo XX, atravesó una adolescencia acelerada incorporando a sus archivos una serie de películas clave que contribuyeron a ponerle, al menos parcialmente, al día de los avances logrados cincuenta años antes por la Literatura. [...] En esencia, lo que le ocurrió a la imagen cinematográfica fue lo que había ocurrido ya en la mayoría de los otros campos artísticos unas décadas antes. El impulso creativo consistía en un alejamiento general de lo representacional -el intento de ‘copiar’ algo que está ahí fuera, en el mundo- en dirección a un intento interiorizado de retratar los procesos psicológicos, lo que es para todos nosotros el mundo ‘de ahí fuera’. Los antecedentes estaban ya en la literatura modernista, que incluso ya en la década de 1940 era una ortodoxia

vanguardia acompaña muy oportunamente diversas escenas<sup>490</sup>. Esta música, compuesta por Werle, no es que sea propiamente expresionista, es decir, en la línea de algunas obras de la Segunda Escuela de Viena; sin embargo aquellos músicos, sobre todo a partir de los trabajos de Anton von Webern, inauguraron una línea sonora que de alguna forma nunca dejó de transmitir una serie de sensaciones que podríamos calificar también de expresionistas, por todas las connotaciones que tiene para el oyente el mundo de la disonancia emancipada y su continua presencia. De esa manera, la película nos ofrece varias escenas donde se escucha la música incidental compuesta por Werle, en la línea de unos Edgar Varèse, Pierre Boulez o Mauricio Kagel<sup>491</sup> -siendo además estricto contemporáneo de estos últimos- y que acompaña a unas imágenes y diálogos que nos recuerdan a ese ambiente expresionista al que aludimos.

En uno de estos momentos a altas horas de la noche Johan y su mujer comparten unos extraños instantes. Johan, en uno de esos momentos en los que parece fuera de sí, habla de la denominada “hora del lobo” y de los duros castigos que sufrió en su infancia. El conjunto de la escena es acompañada por grandes bloques de silencio y por música para percusión dentro del estilo citado, que matizan las asustadizas palabras del personaje debido precisamente a ese estilo.

En otra escena, Johan le cuenta a su esposa su encuentro con otro de sus “demonios”, en este caso un niño. La escena es la siguiente: Johan se encuentra pescando en un pequeño acantilado un día veraniego. De repente aparece un niño con un traje de baño ajustado y observa a aquél lascivamente. Poco a poco se va aproximando y Johan comienza a sentirse incómodo. Mientras, escuchamos una música cáustica, puntillista, inquietante a la vez que ataráxica, con disonancia constante sobre instrumentos de viento metal, que irá aumentando de volumen a medida que se va desarrollando la escena y el niño se va aproximando, además de añadirse más elementos y surgir una especie de bordón imitando un zumbido progresivamente ascendente que, junto con un obstinado “latido de corazón” imitado por elementos musicales, acentúa la hiriente tensión del momento. Y todo ello desarrollado

---

crítica, y en buena parte del salto cuantitativo hacia delante que dio la Pintura en la primera mitad del presente siglo”. LACK, R. *Op. cit.*, pp. 187-89. No es necesario decir que el cine de Bergman fue un adalid de este nuevo cine.

<sup>490</sup> Y más aún si tenemos en cuenta que los pasajes atonales poseen la capacidad de estructurar y enfocar la acción dramática de un modo musical que rechaza las relaciones tonales y temporales estándar, además de facilitar que la música se descomponga en pequeños racimos y por lo tanto pueda manipularse e introducirse en la película con mucha mayor precisión. Al fin y al cabo “el tratamiento óptico del *film* tiene siempre un carácter de prosa, de irregularidad y de asimetría. [...] En consecuencia, hay una ruptura entre el acontecer visual y la melodía convencional simétricamente estructurada”. ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>491</sup> Ermanno Comuzio ha llegado incluso a calificar algunos momentos de esta banda sonora como concordantes con los postulados del Bruitismo. (Véase COMUZIO, Ermanno. *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. Roma: Ente dello Spettacolo, 1992. [1992]).

mediante el añadido del trabajo electro-acústico, sobre el que volveremos hacia el final del capítulo. La escena se resuelve con un violento forcejeo tras el cual el niño-demonio es asesinado y tirado al agua. En conclusión, no es que la música acompañe una escena fotográficamente expresionista (como de hecho se trata), sino que es la propia temática la que lo es (desviación sexual, pederastia, asesinato, locura...). Hablamos por tanto de una escena muy profunda, que en un primer momento puede no ser comprendida plenamente por el espectador, y de hecho a más de un especialista bergmaniano de la época se le pasó por alto el mensaje profundo de la escena, en la que con el finísimo grado de sutilidad con que suele trabajar el director, se nos indica que el protagonista presenta síntomas de pedofilia hacia su mismo sexo; y que como tal presenta una música igualmente profunda si, como es obvio, no se confunde torpemente el apelativo “lírico” en su concepción más tópica con el de “profundo” como exclusivo de aquél<sup>492</sup>. Las escenas expresionistas en el Cine, y no sólo en los años veinte, suelen tener unos fines determinados: traducir simbólicamente, mediante líneas, formas o volúmenes (y aquí podríamos incluir sin lugar a dudas los efectos fotográficos y sus repercusiones plásticas sobre la imagen, como sucede en esta escena), la mentalidad de los personajes, su estado de alma, su intencionalidad también, de tal modo que el decorado aparezca como la traducción plástica de su drama<sup>493</sup>. Al igual que en las películas expresionistas, pero superándolas en el sentir que transmite, se busca crear un efecto de imagen que arraiga directamente de la noción de *stimmung*, palabra alemana de amplia traducción (atmósfera, ambiente, sentimiento, estado de ánimo, tonalidad), clave en el arte alemán desde el siglo XIX. Una música como la que estamos tratando incidirá en esto mismo, precisamente, y será un buen ejemplo dentro de los niveles comunicativos mediados por imagen filmica más música, del llamado “nivel espectral”, que para J. Lexmann “se refiere a la correspondencia del sonido musical con las cualidades visuales de la imagen filmica, como la luz, la forma, los contornos, el color, la tonalidad, la definición fotográfica, el brillo”<sup>494</sup>. Lógicamente la dimensión sinestésica tendrá una considerable relevancia en este tipo de escenas.

---

<sup>492</sup> Es más, el propio apelativo de lo que es o no es melódico también puede y debe someterse a juicio, dentro (y fuera) de la música cinematográfica si, como nos dicen Eisler y Adorno, “los conceptos de lo melódico y lo eufónico no son en manera alguna tan evidentes como se pretende. En ambos casos se trata de categorías históricas ampliamente convencionalizadas. [...] El fetichismo de la melodía que predominó sobre todos los demás elementos de la música, principalmente durante el Postromanticismo, ha supuesto siempre una limitación para el propio concepto de melodía. [...] La concepción ‘natural’ de lo melódico es una apariencia, una absolutización de un fenómeno eminentemente relativo, de ninguna forma una norma obligatoria o un dato originario del material, sino una manera de hacer entre otras, elevada a la exclusividad”. ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>493</sup> MITRY, J. *Op. cit.* (I), p. 268.

<sup>494</sup> LEXMANN, J. *Op. cit.*, p. 115.

Cabría aquí preguntarnos cómo recibe el público este tipo de música en el cine. Por un lado, podemos decir que la sensación del espectador medio es la misma que cuando asiste a un sala de conciertos en el que el programa sólo ofrece música contemporánea: es una música elitista, incomprensible y difícilmente consumible. Sin embargo no todo es como parece. Vayamos por partes. En primer lugar, y mimetizando parcialmente con algunos de los planteamientos de H. Eisler, es más que legítimo replantearse algunas cuestiones sobre la recepción mayoritaria de estas músicas. Para este compositor, carece de toda lógica que el público empatice con los grandes maestros de la Música Clásica y no lo haga con las nuevas propuestas del siglo XX, predirigiendo este hecho las maneras compositivas de la música cinematográfica, como si realmente fuese más fácil comprender las primeras que las segundas<sup>495</sup>. Y así es, efectivamente. Pero la distancia temporal que nos da una posición desde varias décadas más tarde de las palabras de Eisler nos permite afirmar que en principio no es que el público mayoritario asimile mejor o peor un Bach a un Webern, por sentir preferencia por una u otra tendencia. La situación realmente es que la Música Clásica en conjunto, hablemos del siglo que hablemos, no goza de la simpatía del gran público y mucho menos desde la eclosión en los años cincuenta y sesenta de la música *Pop/Rock*. Y ello nos lleva a otro asunto sobre el cual no queremos extendernos aquí, pues ya lo hicimos en análisis pretéritos, que no es otro que el de la democratización del Arte, en este caso del cine de Ingmar Bergman y la música de sus películas, y de la preparación de un público determinado para recibir unos productos que efectivamente requieren cierta preparación previa. No conviene en principio aceptar sin mayor reflexión la eterna crítica hacia Bergman y sus seguidores (cineastas y público) como segregacionistas culturales, crítica surgida en muchas ocasiones desde círculos neomarxistas. Si películas como *La Hora del Lobo* contienen este tipo de músicas, y si este tipo de músicas no son comprensibles para una gran mayoría de público, la culpa nunca será del artista sino del público: una auténtica democratización del Arte -recordando nuestras propias palabras en otro lugar- no significa un proceso reduccionista de eso que algunos llaman “elitista”, sino tender una mano para la provechosa

---

<sup>495</sup> “El oyente debiera saber que la escucha está sujeta a cambios históricos. Si demanda inteligibilidad, se le preguntará: ¿de qué tipo? ¿Son Bach o Beethoven fácilmente comprensibles? Y sin embargo el arte de esos maestros alcanza el más alto nivel de perfección y es una meta de la cultura popular... El oyente debiera saber que no todas las piezas musicales pueden ser entendidas de manera inmediata. Esto se aplica realmente a todos los géneros musicales. Los oyentes y los compositores deben aprender a distinguir entre géneros que pueden ser fácilmente comprendidos y otros que son difíciles de comprender para el oyente, que incluso requieren una cierta preparación. Nosotros los compositores deberíamos exigir el mismo realismo de los oyentes que ellos esperan de nosotros”. EISLER, H. “Letter to a Musician”, reeditada en *New German Critique*, núm. 2, 1977. *Apud* LACK, R. *Op. cit.*, p. 156.

aproximación de todos a este tipo de cine y de músicas. Tarkovsky lo expresaba muy bien cuando escribía que el Arte es y ha de ser aristocrático e individual, destinado a conmover el alma individual, pero cuya naturaleza aristocrática sin embargo no dispensa al artista de su responsabilidad para con el público, sino todo lo contrario: de alguna forma es la voz del pueblo, y su obligación es expresarla, conmover el alma, pero sin venderse<sup>496</sup>.

Pero como hemos dicho hace un momento, el efecto en el oyente/espectador de las películas en las que aparecen estas músicas es difícil de definir de manera unívoca y lineal, si partimos del tópico de la recepción de estas músicas en las salas de concierto. Ello se debe a la nueva valoración que adquieren al ir unidas a imágenes, ya que

la Música Clásica no siempre tiene en pantalla el efecto que tiene cuando se escucha en una sala de conciertos o en una grabación. Los efectos fisiológicos e ideológicos de la música dependen directamente del contexto cinematográfico en el que se presentan. En términos de Música Clásica, las diversas respuestas del público a diferentes fuentes probablemente dependan [...] de sus experiencias musicales específicas. La disonancia, pongamos por caso, de un Berio o un Boulez puede resultarle absolutamente insoportable a alguien cuya exposición principal a la Música Clásica se detuviera a finales del siglo XIX<sup>497</sup>.

Y en efecto, sucede de esta manera, por mucho de Cine que pueda saber esa persona poco permeable a esas sonoridades, decididamente minoritarias. Y en el caso de que el oyente-vidente de la película sí esté especializado en la escucha de la música contemporánea, su unión a la imagen, y por eso mismo, disminuye y según los casos incluso anula, la sensación de malestar de la que habla el reputado compositor-investigador Pierre Schaeffer cuando apunta que “nuestras razones para apreciar esas composiciones tan bien calculadas no son las mismas que las de sus autores y constatamos un divorcio entre lo que se quiso escribir y lo que hemos sabido oír”<sup>498</sup>. Sin embargo, y es aquí donde queremos incidir, esas sonoridades pueden ser más que aceptadas al ir unidas a la imagen por varios motivos. Por un lado porque la propia imagen y la propia historia otorga resolución a una música potencialmente irresoluta; y por el otro por la incompreensión estética de esa música, casi siempre plagada de tópicos, de los cuales no se libra ni el propio Bergman en este *film*. Nos estamos refiriendo a toda esa serie de ideas que se asocian a este tipo de música y que remiten a cierto feísmo, angustia, terror, inquietud, etc., prolongando hasta nuestros días la alargada

---

<sup>496</sup> TARKOVSKY, A. *Op. cit.*, p. 192. Con otros términos pero en la misma dirección se expresa este cineasta en las palabras que incluimos en el subepígrafe “Dominación Simbólica y Sociedad”, donde se tratan estas cuestiones de manera más amplia.

<sup>497</sup> LACK, R. *Op. cit.*, pp. 387-88.

<sup>498</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid: Alianza, 1996, p. 305. (1966).

sombra del expresionismo musical centroeuropeo<sup>499</sup>. Y si bien es cierto que muchas de esas obras (pensemos por ejemplo en un György Ligeti o Luciano Berio) pueden tratar todos esos sentimientos, no lo es que bajo esas sonoridades se deban excluir muchas otras sensaciones. Una aprehensión equívoca de esta música sigue esos pasos, olvidándose que la correcta comprensión de estas obras pasa por dirigir la atención a aspectos como los cambios de densidades, juegos tímbricos, pérdida de la direccionalidad y temporalidad, una especial atención a la concepción intelectual del autor en sus propias palabras, y un largo etc. que definitivamente despoja a estas músicas de los clichés anteriores. En el momento en que el propio director de la película pide al compositor este clase de música para este tipo de película, está indicando a las claras cuál es su visión de aquella y, lo que es más importante, indicando al espectador cómo ha de entenderla (o tal vez malentenderla)<sup>500</sup>. “Desafortunadamente, existe una creencia generalizada de que tan sólo aquellas situaciones que supongan cataclismos, comportamientos neuróticos y demás, capacitan como ocasiones apropiadas para el uso de tal música. Esto es una molestia para la gente que ha tenido experiencias positivas con el lenguaje musical atonal”, piensa George Burt<sup>501</sup>. Pese a todo, de esta parcial incompreensión de gran parte del público, rescatamos un elemento muy positivo e interesante, que no es otro que la aceptación de una música que, con mucha probabilidad, no sería aceptada si la aislásemos de las imágenes. De esta forma, Bergman no resuelve aquí el problema de la dicotomía entre la autonomía y el paralelismo en la aplicación de la música a las imágenes. Si el paralelismo supone una mimetización con la imagen o los contenidos basada precisamente en eso, en el paralelismo, la autonomía se basa en que la música adopte un papel más pasivo pero también significando, liberándose en algunos aspectos de su relación con la imagen en función de la asociación y no de la subordinación, tendiendo hacia relaciones estructurales, los elementos de la composición, evitando la sincronía precisa para

---

<sup>499</sup> Para Adorno y Eisler es necesario romper con el concepto de “estilo”, ya que no sirve más que para encasillar situaciones: una canción de amor se compondrá de forma romántica; una expresión salvaje de una manera expresionista; etc. Son tópicos a romper. En el momento que una serie de disonancias nos suene “terrorífico” y demás, no iremos a ninguna parte. Hay que liberar al sonido, buscar el sonido por el sonido, sin clichés estéticos. (Véase ADORNO, T.; W., EISLER, H. *Op. cit.*, pp. 102 y ss).

<sup>500</sup> Ciertamente es de todas formas que la modernidad estilística de obras como *La Hora del Lobo* o *Persona*, coloca el concepto de cliché al que nos referimos ahora a una gran distancia del cliché de esa misma música incluida en otras películas (como sucede muy a menudo) donde el estilo filmico por un lado y el musical general por el otro no tengan nada que ver con este tipo de obras, asociándose más bien a la aparición “del malo” en la película, a algunos momentos de tensión, terror y otros ejemplos como los ya comentados, aunque el resto del largometraje haya incluido música romántica, *Jazz* u otros estilos y géneros, excluyendo tal modernidad de la posibilidad de una auténtica integración en lo que es la obra cinematográfica en que se inserta, mediante su firme recurrencia o al menos unicidad.

<sup>501</sup> BURT, George. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994, p. 49. (1994). [Trad. propia].

tener en cuenta la secuencia entera o la impresión emotiva. Dentro de la utilización de la música como elemento autónomo, las nuevas músicas del siglo XX han conseguido el favor de estas teorizaciones, al renunciar al típico sinfonismo (típica herramienta del paralelismo), al fetichismo de la noción de instrumento y su uso o a una excesiva representación de los elementos emotivos de cada escena. Sin embargo, en películas como la que nos ocupa, y como ya hemos dicho, la música no parece querer independizarse de la temática de la ficción mostrada, antes lo contrario, profundiza en sus caracteres a partir de todos los rasgos comentados sobre estas líneas.

Además, no debemos dejar de lado el riesgo que corre un autor cuando realiza este tipo de películas e incluye música vanguardista. A lo largo de su carrera, Bergman tuvo frecuentes encontronazos con Crítica y público -y por ende con productores- debido al tipo de lenguaje cinematográfico que empleaba, sobre todo en la década de los años cincuenta. Pero tras el impacto de *El Séptimo Sello* y *Fresas Salvajes* y a partir de 1960 con *El Manantial de la Doncella* y de 1961 con *Como en un Espejo*, ambas películas premiadas con sendos Oscars a la mejor película de habla no inglesa, el prestigio de nuestro director fue en aumento y se permitió emplear un lenguaje más radical (producto también de las nuevas tendencias de la época), con películas como ésta o como *Persona*, asumiendo todos los riesgos económicos que ello conlleva. Y la cosa no sólo quedó en la imagen, sino también en la banda sonora, recurriendo por segunda vez a un compositor, Werle, quien preparó para el director el estilo de música deseada. Es objetivamente loable el afán de superación y asunción de riesgos por parte de Bergman mediante estos empleos musicales, y más si atendemos a que “la transición a manos de la Administración es la responsable del estancamiento de la música cinematográfica. La manipulación que clasifica y ordena toda música tiende por sí misma a limitarse a lo ya existente y a modelar según sus normas administrativas a todo lo nuevo que se presente. En la Música, como en los demás sectores de la cultura organizada, no hay apenas lugar para la libertad y la fantasía del individuo”<sup>502</sup>. Podríamos pensar que en el tiempo transcurrido desde la producción de esta película o de *Persona* (que pasaremos a tratar a continuación) hasta finales del siglo en que se realizaron, el panorama de la música cinematográfica pudo cambiar a este respecto. Pero no es así, aunque no cabe duda de que han surgido diversas y variadas novedades en el último tercio del siglo XX. Sin embargo, la música cinematográfica, neófita adaptada por la autónoma no sin cierta indiferencia, halló en un lenguaje del pasado y de manera natural su medio de expresión, como ya bien sabemos,

<sup>502</sup> ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Op. cit.*, p. 74. Aunque de estas palabras a estas películas disten unos veinte años, creemos que siguen teniendo considerable valía para el momento en que nos encontramos en esta película.

pero tras un siglo de Cine y de Música de Cine, ésta no ha renunciado al lenguaje tonal como sello distintivo<sup>503</sup>.

Poco después se rodaría *El Rito*. Frente a las películas de aquella época, caracterizadas por una determinada temática y pesimismo, *El Rito*, sin que sea “optimista” en absoluto, es hasta cierto punto diferente a las otras (*La Hora del Lobo*, *Persona*, *La Vergüenza*, *Pasión...*). La música vuelve a ser estilo siglo XX y una vez más se asociará a determinados contenidos, pero con el matiz de un fondo temático un tanto diferente. El cine de Bergman, tras explorar la búsqueda de Dios por el Ser Humano, la vida del hombre en un Mundo despojado de Dios, las complejas relaciones afectivas entre las personas, la soledad y aislamiento del individuo debido a ello y la lucha en esa soledad con uno mismo, con sus propios demonios interiores de los cuales ya no queda huida posible (salvo el suicidio)..., después de todo esto, y sin que sean temas olvidados en sus obras futuras ni mucho menos, se profundiza en esta película en otro tipo de relación del Hombre consigo mismo, pero abandonando en algunos momentos la abstracción del pensamiento, de la psique, la filosofía, etc. Ahora se trata de una hiriente concretización: el ser humano -nótense las minúsculas- y su cuerpo físico. La película contiene un importante componente feísta, y en ese sentido se toca una vez más uno de los vértices del mundo expresionista. Hablamos de una especie de extraño homenaje a la repulsión fisiológica del ser humano: mal aliento, putrefacción de cadáveres, sonido del contacto húmedo de las relaciones sexuales, la roña sobre el cuerpo..., y otras lindeces por el estilo son tocadas en un *film* recorrido de principio a fin por un latente horror grotesco. La música que acompaña a un *film* así vuelve a estar caracterizada por la disonancia y la atonalidad, como forma de correspondencia entre este estilo y ese guión, en una película que catalogaremos como menor dentro del *corpus* artístico que trabajamos. Pero el estilo será diferente al de la obra compuesta por Werle para *La Hora del Lobo* y para *Persona* (de ésta hablaremos a continuación). La música que oímos tiene unos rasgos especiales, con los que tal vez se haya pretendido generar cierta sensación ritual, esotérica..., acorde al título del *film* y a parte de sus desconcertantes (en este sentido) contenidos. Así, un extraño matiz étnico se deja entreoír en la textura de la música, pero con sutilidad y manteniendo claros interrogantes al respecto. Nos referimos a la utilización del piano mediante el golpeo o punteado directo sobre las cuerdas haciendo uso de otras técnicas a las del empleo de las teclas del instrumento, a lo cual le añadimos que por momentos la escueta partitura de desenvuelve mediante

---

<sup>503</sup> ARCOS de, M. *Op. cit.*, p. 64.



microtonalidad. De aquí que en ocasiones se recuerde a instrumentos de otras culturas, por ejemplo algunos de Extremo Oriente como el koto o el shamisen. Estas características se observan desde el mismísimo comienzo, pues los títulos de crédito ya vienen acompañados por música<sup>504</sup>. Otras veces aparecerán recurrentemente unos segundos musicales de características muy parecidas, casi siempre al final de una escena para pasar a un rótulo donde se escribe el número y título de la siguiente (la película se desarrolla por escenas, a modo de capítulos). Esa “ritualidad” de la que nos habla el propio título y que parcialmente refleja la música, viene a esclarecerse en la medida de lo posible hacia el final, cuando hacen una “*performance*” ante el juez que investiga el sospechoso arte de la pequeña compañía -cuya figura le sirve a Bergman para lanzar una indirecta al papel de la Crítica y la Censura en el mundo del Arte-, y que acabará con su vida por el impacto que al parecer le supone: para ellos el rito no es nada concreto, algo que tal vez leyeron o pensaron alguna vez, una necesidad de rezar, una intercesión, la necesidad de crear un ritual, un hechizo, una fórmula, un deseo difícil de definir, el deseo de entregarse ante la debilidad que se puede sentir a veces... A palabras enigmáticas, rito enigmático (máscaras, falos, tambor, esoterismo pseudo-étnico...), y una música, la de la película, igualmente enigmática, que junto con el tambor que toca Thea durante el propio rito, se introducirá una última vez de manera percusiva y en altura acusadamente grave.

Pero se pueden añadir más cosas sobre esta película y la música que contiene. Dos de los protagonistas dan muestras de desequilibrio mental, sobre todo ella, histérica profunda y crónica. También llama la atención el extraño componente sexual del guión, llegando en alguna ocasión a la sordidez; la continua sensación de claustrofobia en ese hotel, en esas entrevistas, en esa iglesia y en el lugar de la representación final, no habiendo además ni un solo exterior y aludiéndose reiteradamente al calor que hace ese Verano. La música potencia esta sensación de incomodidad y los estados anímicos de Sebastian y Thea. Tampoco se evitarán las referencias metafísicas. Pensemos por ejemplo en una de las primeras escenas, donde además la música tiene un importante peso dramático. Se trata del momento en que Thea y Sebastian se encuentran a solas en la habitación de su hotel, y ella, con sensación de fatiga dice “Señor, ten piedad conmigo” y tras una breve interrupción de Sebastian añade “entrega mi alma y deja que muera en el vacío” y comienza a llorar en uno de sus achaques de histeria. Sin embargo, Sebastian, que queda a solas en la cama, se pone a jugar con sus cerillas

---

<sup>504</sup> Livingston insinúa la utilización del “piano preparado” (LIVINGSTON, P. *Op. cit.*, p. 245), opción más que probable si tenemos en cuenta que por momentos recuerda la sonoridad de algunas piezas de John Cage como sus *Sonatas e Interludios para Piano Preparado* u otras de nombres experimentales como Henry Cowell.

y como si tal cosa se da cuenta de que podría quemar las sábanas, algo que lleva a cabo en lo que parece tal vez un acto de piromanía y autodestrucción. Momento éste en el que se introduce el estilo musical del que venimos hablando a manos de las notas más agudas de un piano sometido a cierto efectismo sonoro y volviendo a conectarnos con esa sensación de ritualidad y no menos enajenación mental del personaje. Pero no debemos quedarnos ahí. El añadido de esa música quiere decirnos que *ese* momento tiene especial relevancia dramática. Rodeado de llamas silba despreocupado una cancioncilla, se vuelve a poner sus gafas de sol y parece que lo que está sucediendo no va con él, que no le preocupa en absoluto. Piénsese que mientras ella pedía piedad al señor, él ahora parece estar más allá del *bien* y del *mal*, y esas llamas que le rodean, ese *Infierno*, le es indiferente. Significativamente, más adelante, en su careo con el juez, éste le preguntará por su religión, a lo que aquél responderá “no tengo religión. No pertenezco a ninguna fe. No necesito un dios, ni salvación, ni la vida eterna. Soy mi propio dios y tengo mis propios ángeles y demonios”. Poco después dentro de la misma escena añadirá otras frases al respecto, aunque más enigmáticas, y según termina se vuelve a poner otra vez las gafas de sol que también lleva cuando prendió la cama y que tenía al principio, regresando una música muy parecida a aquélla, si bien sólo tres o cuatro notas obsesivas a manera de inciso y de altura mas grave, y que empieza a conectar leitmotivicamente determinados contenidos del *film*, además de dar especial relevancia a las palabras del hombre pero de esa curiosa y característica forma del cine de la que hablamos en varias ocasiones: la música perfectamente podría haberse introducido mientras pronunciaba todas esas trascendentales frases, pero sin embargo había silencio, y la música llega después pero influye en la parte de la escena pretérita, cuya reverberación en la psique del espectador es subrayada de esta forma. Además, será la música que se adelanta a su inmediato acompañamiento del anuncio de la escena número cuatro, “un confesionario”. Recordemos en este punto que la mayor parte de la música del *film* aparece acompañando a las rótulos de las escenas con su título correspondiente en un total de nueve, además de a los títulos de crédito, introduciéndose en varias ocasiones unos instantes antes, coincidiendo simultáneamente con el final de determinada escena y a veces continuando después del rótulo en el comienzo ya de la siguiente. Con ello no se deja de acompañar a la película propiamente dicha, a la trama que se nos muestra enmarcada por esas “líneas divisorias”, ya que una y otra vez su presencia atraviesa todo el *film* y deja un poso continuamente recurrente que afecta a la película en un nivel netamente dramático y psicológico como hemos ido viendo. Sin embargo, y con esto abandonamos esta película para pasar a *Persona*, algunas de esas entradas son cuando menos

desconcertantes y, como se escribió al final del modelo compositivo “La Música, Elemento Dramático”, parece afectar como un elemento de distanciamiento dentro del *film*, para lo cual no vamos a repetir los ejemplos que allí se propusieron.

Abordemos ahora *Persona*. Nos encontramos ante la película más compleja de toda la filmografía del director. Es necesario atender a su momento de gestación para comprender mejor los motivos por los que tras una película como *Esas Mujeres*, surgió como de la nada, en 1966, una obra como ésta, y con ello su música. Los cambios sociales de los años sesenta afectaron a muy diversas esferas de las realidades sociales de los países occidentales, y el Arte, el Cine en este caso, acusó tales dinamismos. Una nueva oleada cinematográfica desplazaba a autores como Bergman a un segundo plano en cuanto a modernidad se refiere. Su estilo ya no parecía tan fresco frente a las nuevas tendencias del cine político italiano o brasileño, frente a los nuevos experimentos de Michelangelo Antonioni, frente a cineastas como Satyajit Ray, Pier Paolo Pasolini o abanderados de la *Nouvelle Vague* francesa como Alain Resnais, François Truffaut o Jean-Luc Godard. A ello se suma su personal insatisfacción, acrecentada por las duras críticas, de una película como *Esas Mujeres*, que aunque de una profundidad y agudeza inmerecidamente menospreciada por ciertos sectores en su momento, no dejaba de destilar ese estilo *tutti-frutti* -como se la calificó en alguna ocasión- que desconcertó a propios y extraños. Así, en una habitación de hospital donde Bergman se recuperaba de una pulmonía doble derivada en trastornos estomacales, de problemas de equilibrio y fiebres agudas, y acuciado como de costumbre por una de sus crisis espirituales y emocionales, decidió que debía dar un “golpe de autoridad”. Su respuesta fue *Persona*, y en lo que a nosotros interesa, también lo fue su música.

Su estilo, su temática, su cripticismo y el tratamiento general de todos los parámetros netamente cinematográficos colocan a *Persona* como una de las películas más difícilmente exegéticas de la Historia del celuloide. De esta manera, la música no podía ser menos. El director encontró en la música del siglo XX, en la vanguardia, el estilo perfecto para una película que también podría ser tildada de vanguardista<sup>505</sup>. Recurrió a un compositor con el que todavía no había trabajado, L. J. Werle -*La Hora del Lobo* fue posterior-, y rompió con el estilo musical de sus anteriores producciones, caracterizadas por el uso de Música Clásica preexistente y composiciones de encargo a compositores como Nordgren o Von Koch, dentro

---

<sup>505</sup> Un vanguardismo relativo, de todas formas, si lo comparamos con la verdadera “punta del iceberg” en este sentido y por aquellos mismos años. Nos estamos refiriendo al Cine Experimental con nombres como Stan Brakhage o Jordan Belson.

de un estilo más comedido y cercano a la corriente principal de la música cinematográfica. En el caso que nos ocupa, salvo un breve reducto para Johann Sebastian Bach<sup>506</sup> el resto de la música es compuesta por Werle siguiendo el citado estilo y siempre en el ámbito de lo incidental, pues tratándose de la música que se trata no tendría demasiado sentido su uso diegético, salvo exigencias del guión, en principio innecesarias en la situación de esta película. Además, el tratamiento musical, no abusa de la radicalidad del estilo para caer en la pedantería o el divertimento gratuito; es decir, buscar “lo raro por lo raro”, sino que se contempla desde una sutil elegancia, la misma que destila el conjunto filmico.

Si como ya vimos alguna vez, el silencio, tanto musical como dialéctico, era una formidable forma de *expresar* el contenido profundo de las películas de esta época (pesimismo, nihilismo...), en *Persona* añadiríamos que para transmitir ese absurdo ontológico, esa sensación de habitar en un mundo fragmentado y fragmentario, sin respuestas, inestable y caótico, angustioso y sin sentido..., la mejor música será la que posea esos mismos rasgos. De ahí esa inestabilidad, asimetría, lenguaje disonante, puntillismo, etc., que apreciamos en la música del *film*, muy lejos de la clásica música cinematográfica. En este punto nos remitimos a Adorno, un vez más. En su *Filosofía de la Nueva Música* escribirá que “las únicas obras que cuentan, son las que ya no son obras”<sup>507</sup>; para sobrevivir la música ha de ser la antítesis de la sociedad, manteniendo así “su verdad social en virtud de la antítesis con la sociedad, gracias al aislamiento, pero esto es lo que en último término hace también que ella misma perezca. Es como si se le sustrajera el estímulo a la producción, es más, la *raison d'être*. Pues hasta el discurso más solitario del artista vive de la paradoja de hablar a los hombres, precisamente gracias a su aislamiento, a la renuncia a la comunicación rutinaria”<sup>508</sup>. La música contemporánea, producto difícilmente digerible por el gran público, debido a su ruptura con la idea de obra, sólo puede sobrevivir como “absurdo absoluto”<sup>509</sup>. La obra

---

<sup>506</sup> Ni siquiera en esta película el director omite la música del que ha sido su compositor clásico más utilizado. Ciertamente, la música de Bach fue predilecta en los años sesenta de un buen número de directores dentro del Cine de Autor. En Bergman, a partir de 1961 con *Como en un Espejo*, a la que seguirían *El Silencio*, *Esas Mujeres*, *Persona*, *La Hora del Lobo*, *Gritos y Susurros*, etc., la música de Bach ha estado siempre presente salvo algunos momentos excepcionales, asociándose de esta manera a la obra del realizador como parte de su propio estilo, de su singular visión como director-creador. (Véase el apartado correspondiente a la música de Bach en el presente trabajo).

<sup>507</sup> ADORNO, T. W. *Op. cit.*, p. 36. (Palabras ya recogidas en otro capítulo del comienzo de la Tesis).

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>509</sup> Sin embargo, y siempre desde los presupuestos del pensador alemán, la música moderna no habrá de escucharse bajo la impronta de una asimilación estética de los nuevos rasgos estilísticos hasta asimilarlos y convertirlos en un nuevo concepto de obra de arte. Con eso no se avanzaría nada, ya que renegar del concepto de obra de arte es la única vía por la cual el artista puede realmente expresarse, en un mundo quebrado. Esto, contrastaría abiertamente con la visión que nosotros hemos adoptado en algunos ejemplos del análisis musical de *Persona*, donde sí se puede abogar por la asimilación estética de esta música para la comprensión de la correlación entre dicha música, la imagen y la propia historia del *film*. No obstante, el punto de vista de Adorno

musical auténtica y la autónoma no realiza un valor estético al margen de la sociedad, sino que representa prioritariamente un valor en oposición a la sociedad constituida. La música a la que alude Adorno es la de la Segunda Escuela de Viena, especialmente la de Schönberg, pero en el fondo Adorno “anuncia, casi proféticamente, algunos de los rasgos que definirían a las más recientes de las vanguardias, tales como la cuestión de poner en discusión la posibilidad misma de la expresión musical, la negación radical de la idea de obra de arte como estructura organizada, acabada y coherente en todas sus partes [...], el fetichismo del material sonoro, etc.”<sup>510</sup>. De esta manera, sus palabras nos sirven para el caso que nos ocupa, pues si bien en la música de *Persona* se aprecian rasgos de Schönberg, apuntamos más en dirección de la vanguardia postweberniana.

En líneas generales, vemos cómo frente a la direccionalidad, estabilidad, lógica armónica, comprensibilidad, etc. de la música tonal, la película contendría todos esos rasgos opuestos que caracterizan a la música atonal. Siendo así las cosas, lo más comprensible y desde luego más apropiado es que la práctica totalidad de la música muestre todos los rasgos que ya hemos ido comentando aquí y bajo otros epígrafes, esto es, una música atonal, estructurada bajo la estética de la desestructuración<sup>511</sup>, de lo imprevisible, rítmicamente inestable y siempre en la órbita de la disonancia. Establecer las bases psicológicas acústicas de la consonancia y disonancia bajo el peso de una teoría definitiva e irrefutable, ha sido el gran problema de todos los teóricos a lo largo de la Historia, pues “la consonancia y la disonancia no son fenómenos principalmente acústicos, sino más bien fenómenos mentales humanos, y como tales su definición depende de las leyes psicológicas que gobiernan la percepción humana, del contexto en que surge dicha percepción y de los modelos de respuesta aprendida que forman parte de ese contexto”<sup>512</sup>. Desde la *Gestalt* y su tendencia teórica a buscar “constantes” en los procesos de percepción humanos, el pensamiento humano tiende a organizar los estímulos que le son suministrados a la mente por los sentidos en la forma más simple posible. Así, “debido a la forma en que se combinan los sonidos, a las respuestas aprendidas del oyente y al contexto en que aparece un intervalo, una consonancia forma una entidad estable, total, mientras que una disonancia forma una *Gestalt* menos estable, menos

---

también nos parece perfectamente insertable aquí, como una tesis más que llevamos a nuestros presupuestos en el proceso interpretativo musical de la película que estamos trabajando, donde caben varios puntos de vista en absoluto excluyentes y donde la propia temática de la obra no nos permite soslayar la referencia adorniana por motivos obvios.

<sup>510</sup> FUBINI, E. *Op. cit.*, p. 417.

<sup>511</sup> No olvidemos que esta música de azarosa no tiene nada, aunque parezca jugar a veces con ese efectismo.

<sup>512</sup> MEYER, L. *Op. cit.*, p. 237.

satisfactoria”<sup>513</sup>. La consonancia supone normalidad y reposo y la disonancia irregularidad y perturbación. “Las disonancias, en suma, son tendencias, [que] obtienen su poder afectivo, su elegancia [...], del hecho de que es una desviación que demora la llegada de una norma esperada: la consonancia apropiada en el contexto musical y estilístico concreto”<sup>514</sup>. La cuestión radica en qué sucede cuando esa sucesión de consonancias no llega, por tratarse de un estilo continuamente disonante. Aquí, la mente trata de organizar los estímulos musicales en la forma más simple posible y tendiendo hacia el reposo, estabilidad y normalidad de unas consonancias que parecen nunca llegar. Y aunque las teorías de la *Gestalt* inciden en que no se ha de despreciar el contexto estilístico, de tal forma que no es lo mismo el concepto y efecto de una misma disonancia en una obra de Vivaldi que en una de Beethoven, por ejemplo, y por lo tanto tampoco lo será en una música tonal y consonante que en una atonal y continuamente disonante; si elegimos no la disonancia en sí sino el estilo disonante en sí, éste supone dentro de un contexto global (el de la tradición culta occidental clásica potencialmente tonal y consonante y el de la música de cine más característica, como heredera de aquélla) el equivalente a la disonancia en el contexto de un estilo primordialmente consonante, en otras palabras, una música que espera llegar al equilibrio, reposo y simplicidad de ámbito consonante. Pero sin embargo ese ámbito no llega. Lo interesante de todo esto aplicado a esta película es que estas mismas sensaciones perceptivas son aplicables a la imagen y al guión en muchos aspectos y en muchos momentos, lo que conduce a una interiorización perceptiva hasta cierto punto análoga de los tres vértices audiovisuales de la película (música, imagen, guión). Además, aunque acabamos de incidir sobre el efecto perceptivo de la consonancia/disonancia, las teorías gestálticas tratan en similares términos aspectos referentes a la estructura musical o la forma. Así se deriva de la obra de Meyer a la que hemos acudido en diversas ocasiones a lo largo de la Tesis, una de cuyos objetivos principales era establecer las expectativas que se generan en el oyente ante un estímulo musical, que pueden verse satisfechas o frustradas, como resultado de lo cual se produce en el oyente una emoción musical en función del mayor o menor grado de cumplimiento de dichas expectativas. El caso de *Persona* -película de 1966, no lo olvidemos-, rompe con toda expectativa digamos estándar, de lo que se suele esperar de una película de cine, y ello se aprecia en su propio guión y en muchos momentos de la propia narración visual. El axioma fundamental de la teoría de la *Gestalt* es la Ley de Prägnanz, que viene a decir que la organización psicológica será siempre tan buena como las condiciones predominantes lo permitan, pero teniendo en

---

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>514</sup> *Ibid.*

cuenta que esta ley “no significa que la organización psicológica tenga que ser siempre satisfactoria, [de hecho] es la falta de satisfacción con la organización psicológica lo que da lugar a lo que hemos aludido como los modos naturales de expectativa, pues la mente está constantemente esforzándose por lo completo y por la estabilidad de las formas”<sup>515</sup>. El espectador de *Persona*, al margen del grado de estimación que sienta hacia una obra poco apreciada por ciertos sectores, se esforzará por la organización psicológica de los contenidos que se le ofrecen, de la historia y todas sus contradicciones (o aparentes contradicciones), del efectismo desconcertante de las técnicas metalingüísticas de las que se vale el artista, los cambios de caracteres dramáticos, el aparente sinsentido de algunas situaciones... Y todo en aras de la búsqueda de una estabilidad formal y sentido de compleción que nunca llegará completamente (a no ser que se profundice en el estudio, análisis, lectura de determinados libros..., para comprender realmente el *film*), generando toda esa expectación que también generara el estilo musical escogido para acompañar diversas secuencias de la cinta, compuesto por Werle.

Por otra parte, pero siguiendo con la misma película y teniendo en cuenta las características de su música, es ineludible no pensar de nuevo en Adorno y Eisler, en su conocidísima publicación sobre la música en el cine y algunas de sus propuestas. Para los autores, uno de los correctos empleos de la música en el cine pasaría por tender hacia la objetividad musical. Ahora bien, “componer música cinematográfica objetiva no significa adoptar a cualquier precio una actitud distante, sino elegir conscientemente la actitud necesaria en cada circunstancia”<sup>516</sup>. Por eso consideran muy útil el uso de la música moderna, ya que ésta “hay que contemplarla como un proceso de racionalización en el sentido de que la necesidad de cada momento musical, se deriva de la estructura del conjunto. Cuanto más aceptable sea la música a través de sus propios principios estructurales, tanto más adaptable será en orden a su utilización en cualquier otro medio. [...] Esta objetivación permite responder plenamente a las tareas y situaciones del *film* continuamente cambiantes”<sup>517</sup>. Sin embargo, no creemos que sea el caso del tratamiento musical de esta película o al menos en la mayoría de las veces. Es cierto que en su aplicación a una película, su flexibilidad (en el proceso inicial compositivo) permite un grado de adaptación que otras músicas no permiten, y *Persona* podría ser un buen ejemplo de ello. También lo es que tanto la música como la película contienen un importantísimo componente estructuralista, constructivista. Y aunque en

---

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>516</sup> ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>517</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

nuestras propias palabras a lo largo del análisis musical del *film* definimos en más de una ocasión a la música como caótica, realmente sabemos que lejos de la anarquía gratuita, estas músicas se conducen por principios estructurales tanto o más profundos y severos que los utilizados por la música tradicional. Con este tipo de adjetivos venimos a querer indicar que se juega con la estética del caos, de la desestructura, aunque el proceso compositivo implique lo contrario, realmente. Así, determinados momentos de “asimetría” visual, con su agitado montaje, en los que suena la música de la que hablamos; el ambiente cromático de toda la película en general con el intenso contraste entre el blanco y negro y la luz y sombra, donde el ambiente musical mayoritario de la película presenta un contraste tímbrico y la búsqueda del “timbre por el timbre”; o los oportunos *crescendi* musicales introducidos inteligentemente en momentos concretos, podrían ejemplificar parcialmente lo que vienen a decirnos nuestros dos autores. Sin embargo, y como ya vimos en el caso de *La Hora del Lobo*, el principal motivo de la utilización de esta música en el caso de *Persona*, no es éste, o mejor dicho, no es sólo éste. Una película con una temática centrada en la escisión del *yo*, en los conflictos neuróticos<sup>518</sup>, en el poder destructivo del sexo, las carencias afectivas, el absurdo existencial..., en otras palabras, en una temática tan expresionista<sup>519</sup>, donde incluso se emplea a fondo una técnica fotográfica, a manos de Sven Nykvist, con influencia del expresionismo cinematográfico y sus secuelas en los años treinta y cuarenta; en una película así, decimos, la modernidad musical introducida pretenderá transmitir al espectador toda esa conceptualización y paralelizar con ella, por lo que se involucrará emocionalmente, mucho más allá del *a priori* frío formalismo de una concepción constructivista. El conjunto de la música de la película, si exceptuamos la secuencia de Bach, obviamente, puede recordar en algunos momentos a algunas obras de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, pero sería más propicio apuntar en la dirección de algunos nombres de la tendencia postweberniana<sup>520</sup>. Siendo esta la situación, retomamos una vez más nuestros propios argumentos pretéritos de *La Hora del Lobo*, cuando se comentó cómo este tipo de música,

---

<sup>518</sup> A este respecto consúltense FREUD, S. *Op. cit., passim*; BARCLAY, M. *Op. cit., passim*.

<sup>519</sup> De hecho, y como hemos argumentado para *La Hora del Lobo*, el contenido profundo del Expresionismo artístico en conjunto fue mejor representado en la pantalla en muchos *films* de los años cincuenta y sesenta que en los de los años veinte, donde el incipiente arte cinematográfico adolecía aún de una ingenuidad o ligereza poco representativa en comparación a la dureza de los poetas, pintores o músicos de la época.

<sup>520</sup> Es difícil que no vengan a la cabeza algunas obras de Pierre Boulez o Luigi Nono, por ejemplo, aunque no deseamos entrar en asuntos colindantes con la serialización paramétrica integral, aspecto por otra parte insoslayable cuando se trata a este tipo de compositores, pero en otras circunstancias. Tampoco estaría de más señalar que Werle es uno de los representantes más importantes en Suecia de la corriente serial integral -antes de que evolucionase hacia otras concepciones-, aunque nada se sabe de que la composición para esta película siguiese esas directrices, lo cual no tendría demasiada lógica teniendo en cuenta el papel fragmentario de la música en el cine, perdiéndose un sentido de continuidad imprescindible al “todo” de las composiciones seriales.



donde reina la disonancia, se evitan los puntos de reposo, la tensión es continua, etc. al unirse a este tipo de películas se “malentiende”, pues en principio su interés radica en los cambios de densidad, textura, superación de la sensación novel del ultracromatismo, fraseos dinámicos, etc.<sup>521</sup>, por encima de la emoción expresionista (que realmente no deja de ser deudora del Romanticismo llevado a sus últimas consecuencias) a la que, irrevocablemente, lo quieran o no los propios compositores, tienden, en la conciencia auditiva de los oyentes.

Sin embargo, en *Persona* no podremos quedarnos ahí, pues el elemento constructivista, teniendo en cuenta “la otra cara” de la idiosincrasia del *film*, tiene también una importancia de primer orden. Podemos concluir a este respecto que según qué momentos de la cinta, nos hallaremos más próximos a una u otra funcionalidad musical, donde podremos percibir el rastro de una prolongación evolutiva de las teorías de un “distanciamiento” brechtiano por un lado<sup>522</sup> o lo opuesto por el otro, y manteniendo siempre un considerable margen a la libertad exegética de una película donde nunca está todo dicho y las afirmaciones categóricas son poco recomendables.

Con un lenguaje musical más moderado pero también propio para este capítulo encontramos la secuencia del comienzo de *Noche de Circo*. En esta ocasión, el compositor con el que trabajó Bergman fue Karl-Birger Blomdahl (**anex. IV**), uno de los compositores modernos suecos más conocidos de mediados de siglo XX, cuya partitura se plantea a base de ásperas disonancias y distorsión de los perfiles musicales elementales asociados a la acción del circo, a las características de algunos personajes..., incluso si la banda sonora óptica (o magnética, de incorporar el *film* ese reciente avance técnico) no pudo apenas hacer frente a música interpretada por una orquesta de viento de cuarenta elementos<sup>523</sup>. El cochero de la compañía circense le cuenta a Albert al comenzar el día y mientras los demás aún duermen, la historia del payaso Frost y su esposa Alma, la domadora de osos, y la narración se sumerge en un *flashback*. Vemos a Alma flirteando con medio regimiento y desnudándose para darse un baño con ellos en el agua del mar; mientras, el rapaz de la compañía circense, que también está presente, es enviado por uno de los militares a buscar al payaso Frost para que vea el

---

<sup>521</sup> “La música de vanguardia, también llamada postweberniana, nace en buena medida gracias a un impulso crítico, filosófico y estético, más que a razones de orden estrictamente musical; nace, en fin, gracias a una conciencia reflexiva, más que a una conciencia intuitiva”. FUBINI, E. *Op. cit.*, p. 451.

<sup>522</sup> Para Bertolt Brecht, “la música no debe ‘servir’, sino ‘mediar’, no debe ‘intensificar’ o ‘reafirmar’ el texto, sino ‘interpretarlo’ y ‘dar por sentado el mensaje del texto’; no debe ‘ilustrarlo’, sino ‘comentarlo’; no debe retratar la ‘situación psicológica’, sino ‘presentar conductas’”. FOWLER, Kenneth. *Received Truths: Bertolt Brecht and the Problem of Gestus and Musical Meaning*. Nueva York, 1991, p. 16. *Apud* LACK, R. *Op. cit.*, p. 107.

<sup>523</sup> COWIE, P. *Op. cit.* (II), p. 119.

espectáculo que está dando su mujer y así continúen las risas del regimiento. La secuencia se caracteriza por un marcado expresionismo visual (y musical hasta cierto punto) y una influencia del Cine Mudo alemán o soviético y del postexpresionismo de Josef von Sternberg, por lo grotesco de las imágenes, la “agresividad” de los rostros, las expresiones sardónicas, la presencia de la figura del arlequín, etc. La música se desenvuelve entre lo circense-grotesco, el Neoclasicismo en una de sus caras, la importante presencia percusiva y del viento metal, e incluso la incorporación de los cañonazos de los militares en prácticas por la zona y que parecen acompañar la propia música... La tensión aumenta y con ella la música, tras llegar el rapaz con el payaso. La escena acaba siendo agobiante, claustrofóbica, se hace notar el calor del lugar y la hiriente humillación del hombre. Todos los militares se ríen de él, pero no se les oye porque la música tapa el sonido ambiente. Al cesar ésta se quedan solas las risas, que también acaban cesando y se crea un incómodo silencio dramático, momento en que toda la atención se centra sobre el arlequín y ver cómo decide actuar. Éste se quita el disfraz y en ropa interior va al agua a sacar a su impúdica mujer; le esconden la ropa y al salir no la encuentra, decidiéndose entonces a llevar en ese estado a su mujer desnuda en brazos a través de un pedregal con dificultades. La música ahora son golpes de timbales que imitan los cañonazos que oíamos antes y cuyos cañones vemos ahora; regresa así una solemne tensión premonitoria. La luz de la imagen se radicaliza y se acusa su expresionismo. El hombre sigue por el pedregal “llevando su cruz” y la gente del circo va detrás como si de una procesión se tratara<sup>524</sup>. Los golpes percusivos parecen ya alejarse de su similitud con cañonazos, ahora se repiten más insistentemente y alcanzan su “autonomía” musical, constituyendo el acompañamiento musical “expresionista” de la secuencia. Al final su mujer increpa verbalmente a la procesión, pero no oímos sus palabras, sólo vemos su rostro con su movimiento de los labios, hablando la música por ella, aunque cierto es que son sólo dos o tres segundos y al volver del *flashback* el cochero reproduce sus palabras. De vuelta a la narración del pasado vemos al payaso Frost llevado “en volandas” por las personas que iban detrás hasta el circo, mientras su mujer se apiada de él, y acaba añadiéndose viento metal disonante pero que mantiene todavía el tono circense y lastimero apropiado al carácter general de la secuencia. Este ejemplo, además de algún otro en la película donde se sigue también un patrón más bien moderno en cuestiones musicales, podrían estar fuera de lugar si atendemos a la fecha en la que se sitúa la acción, a comienzos de siglo XX. Estas composiciones, aun reservadas para el ámbito incidental, no dejan por ello de estar presentes en la película y ser

<sup>524</sup> Autores como Wood sostienen que estas imágenes representan a Frost como Jesús con la cruz (Alma) a cuestas, subiendo descalzo por un calvario muy pedregoso. (Véase WOOD, R. *Op. cit.*, pp. 55 y 56).

tan audibles como cualquier otras. Sucede sin embargo que su estilo no se corresponde, en sentido estricto, con los primerísimos años del siglo XX, constituyendo un ejemplo más de anacronismo entre lo musical y la diégesis narrativa, sin que ello deba suponer excesiva crítica en este ejemplo particular.

Poco antes de su retiro temporal del Cine con *Fanny y Alexander*, rodó *De la Vida de las Marionetas*, resultando ser además la película precedente. Tras toda una década, la de los años setenta, sin volver a recurrir a este estilo musical para sus películas, el ambiente disonante hizo su reaparición para esta película, perteneciente a su etapa alemana, en la composición de Rolf Wilhelm. En algunos aspectos la función, el desarrollo estético, el factor empático e incluso la incidencia estructural sobre el *film* nos recuerda el papel de este estilo musical en las películas analizadas previamente, como vamos a tratar a continuación.

Esta obra filmica se divide, como sucedía en *El Rito*, en una serie de secuencias -precedidas para esta ocasión por un prólogo-, cada una de las cuales viene presentada por un párrafo, un rótulo podríamos decir, donde se comenta con brevedad la situación, el lugar, el contexto. Progresivamente nos vamos acercando al presente, pues todas esas secuencias van desarrollándose progresivamente desde el pasado mediante una sucesión de *flashbacks*, salvo aquellos momentos en los que la narración se centre en los interrogatorios de la Policía a algunos de los personajes, lógicamente no en el pasado sino después del asesinato que marca el punto de inflexión. Casi todas las veces que aparecen dichos comentarios escritos sobre la pantalla en un fondo negro, les acompaña una serie de sutiles disonancias y percusión, generando con ello una sensación continuamente retomada debido a su persistencia, y envolviendo con ello todo el desarrollo dramático y estilístico del *film*. Para el prólogo, sólo leemos esta palabra sobre el fondo negro, junto a tres o cuatro golpes de percusión en timbales y una ligera disonancia muy aguda sobre un clave. Comienza la película, en color, por la escena en la que el protagonista se encuentra a solas con la prostituta que acabará asesinando. Antes de esto hay un forcejeo del que ella huye y se esconde como puede, pero él la acaba encontrando y estrangulando, para después sodomizar el cadáver, momento en que pasamos al blanco y negro que mantendrá la película hasta el final cuando recupere el color. En todo este pasaje no hay ningún tipo de música “acorde” a las circunstancias, a la tensión y dureza de lo que se nos ofrece en imágenes, resultando así bastante menos impactante, en realidad. Los amplios silencios musicales en el *film* provocan una vez más que la música, en su minimalismo disonante, afecte de un modo diferente, con una inusitada intensidad, al tema

tratado en la película. Una simple disonancia, aunque sea sólo una, rodeada de silencio, posee una autonomía emocional sorprendente. Y efectivamente, en esta película encontramos un ejemplo musical de máximo reduccionismo, en una de las siguientes escenas. Ésta es presentada por uno de estos párrafos introductorios donde se comenta la siguiente secuencia: la visita de Peter a su psiquiatra. Junto con la tenue participación de los timbales se oyen, entre otras cosas, unas disonancias en notas largas o ligadas, sosteniendo su sonido, de nuevo a bajo volumen y con cierta sutilidad, recordando por momentos un posible trabajo electro-acústico sobre flauta travesera. En la conversación con su psiquiatra no hay nada de música, pero encontramos la minúscula excepción de la que hablamos. La visita al parecer no tiene nada que ver con las de costumbre, de las cuales el propio doctor dirá en alguna ocasión que no poseían gravedad, quitándole peso al asunto; pero esta vez la cosa es diferente, es grave, pues Peter confiesa que quiere matar a su esposa. Cuando le pregunta de qué forma la mata, medio segundo después de la palabra “matas” oímos una leve nota, sonido un tanto sucio y oscilante posible resultado de un trabajo electro-acústico sobre flauta travesera, como la vez anterior, y a volumen moderado. Y nada más. Estamos más allá de un estilo aforístico, puntillista y toda esa adjetivación que se suele usar para definir algunas obras o secciones de las mismas y que en el caso de algunas películas anteriores hemos utilizado. Todo desarrollo, aunque fuese muy parcial, o por lo menos extensión de la música, brilla por su ausencia. Aquí simplemente se trata de una nota, y lo demás es silencio, y no un tipo de silencio que aun siendo muy prolongado acaba siendo roto por una nueva irrupción sonora, según la característica de una música que busque ese estilo. Aquí se trata de una ligera pincelada musical, pero su efecto es inmediato y palpable, y uno de los motivos de esto, además de todo ese silencio circundante, es que ya hemos escuchado con anterioridad dentro de la misma película un par de breves incursiones de un estilo disonante (aunque con un mayor sentido textural, aun en su brevedad), favoreciéndose así el asociacionismo psíquico. De aquí pasamos a la descripción por parte de Peter de cómo se sucedería el asesinato de su propia mujer. Vemos la hipotética y fantasiosa situación, con una fuerte iluminación en blanco, los dos personajes mirándose en un espejo con él detrás de ella, hasta que lleva la navaja a su cuello y ella moldea en sus labios la forma de una ligera sonrisa, y todo ello sin música. Como tampoco la habrá en la continuación de la charla con el psiquiatra tras volver la narración visual al sofá de la consulta en que se hallan. Así, esa ligera nota sobre la palabra “matas” es el mejor ejemplo de reduccionismo musical de entre todas las obras de Bergman en donde se

mantenga un considerable efecto sobre el espectador, al resaltarse además una palabra con esa significación<sup>525</sup>.

Peter se va de la consulta, o se esconde, mejor dicho. El psiquiatra llama por teléfono a la mujer de Peter para explicarle la inquietante situación en la que se debate la psique de su marido. Al llegar ésta, comprobamos que resulta ser la amante de este hombre, algo que Peter ya sabía, pero al esconderse deseaba verlo en primera persona. Se acaba la secuencia y un nuevo párrafo nos deja leer la situación de la siguiente, acompañado por el mismo estilo musical del párrafo anterior, donde como se apreció en más de una ocasión, también se añaden puntuales notas de *glockenspiel*, golpes de percusión en caja, disonancias de piano... La secuencia en la que nos encontramos es el interrogatorio policial a la madre del protagonista después del asesinato y ya en el presente, antes de que pasemos a nuevas imágenes del pasado inmediato, pocos días antes del crimen en cuestión. Esta secuencia dura más bien poco y pasamos a otra nueva presentación escrita, de nuevo con esta música. Digámoslo de nuevo, se aprecia que, como sucedía en *El Rito*, se va generando un *continuum* afectivo, se engendra una sensación a lo largo del *film* a partir de estas breves pero insistentes participaciones que hacen las veces de “telones”, que cierran secciones y dejan un rastro, un poso en el cuerpo de la propia película. No olvidemos además que también se escucha música moderna en otras ocasiones simultáneamente a la propia narración principal, como por ejemplo en el sueño de Peter del que vamos a hablar en breve. El volumen de todas estas entradas musicales es bastante bajo, nada que ver con una presentación agresiva, de fuerte impacto. Aquí la sensación musical general impacta al unirse a la propia historia, sin histrionismos altisonantes, pero sin pérdida de profundidad, a partir de la emoción disonante puntillista como tal, sin sobresaltos. No serán los últimos rótulos o párrafos introductorios de la película, pero no es necesario aportar nada más al respecto. Dirijamos nuestro análisis directamente al sueño de Peter Egerman, protagonista indiscutible de la obra en su hondo sentido.

---

<sup>525</sup> En la última escena de la película sucederá lo mismo: Peter acaba en un manicomio donde va a visitarle su esposa, y una enfermera describe las actividades rutinarias del enfermo, una de las cuales es dormir con un viejo y desgastado osito de peluche probablemente recuerdo de la infancia. Mientras la enfermera pronuncia estas últimas frases la cámara enfoca a Peter y baja descendiendo desde su rostro hasta su mano, donde sostiene al peluche. Justo al aparecer éste en imagen volvemos a oír ese sonido prácticamente igual, algo más grave de registro. Ya hemos oído el resumen-diagnóstico provisional del psiquiatra sobre este caso y sabemos por tanto de la posible homosexualidad latente de Peter, su infancia marcada por un madre dominante y demás. Psicoanalíticamente, se consigue que este leve destello musical “nos hiele la sangre” (término éste de un género tan disímil como el Cine de Terror) y conectarnos con ello con el conjunto del recuerdo, consciente o inconsciente, de las otras apariciones musicales y por tanto del contenido profundo del *film*.

El sueño es presentado por el propio Peter, que es visto en un primerísimo plano hablando de una carta que escribió a su psiquiatra donde comenta esa especie de sueño que él mismo define más bien como una experiencia acaecida de noche bajo la influencia de los somníferos y el alcohol, más que como un sueño en sentido ordinario. Comienza a describir su experiencia. Está dormido, junto a su esposa; todo es muy sensual, no sólo en el sentido erótico, sino en uno más amplio. Aquí entra de nuevo la música. Ambos están desnudos, en una superficie amplia, reluciente y brillante, blanca, en una especie de *nada*. Todo muy tranquilo, en un estado de flotación y de mudez, pero sin angustias, plenamente satisfactorio. En ese estado -sigue comentando- no pensaba en nada, era más bien una tela que salía desde sus labios, y todo le parecía bien así (tengamos en cuenta que el problema de perfiles como el de Peter y otros personajes bergmanianos es pensar demasiado, autoanalizarse en exceso). También añade que flotaba una cinta sobre sus labios y que si es su muerte, bienvenida, si es su vida, también bienvenida. De aquí volvemos a la pareja, ahora desnudos, pequeños en un amplio espacio blanco. Supo que todo debía ser un sueño y que no tenía que tener miedo, pues el único peligro es querer escapar, gritar, martillar las paredes... Decidió mantener la calma, y ella se despertó lentamente, pero ignoraba su presencia y le evitaba cuando él deseaba hacer el amor. Intenta poseerla pero no puede y además se ríe de él. Ello le afecta con una furia loca y se marcha para no matarla. La música durante toda esa secuencia, a excepción de unos segundos en los que volvemos al rostro de Peter mirando a la cámara contando la experiencia, sigue centrada en este estilo siglo XX. En este momento además, debido a la textura musical, a que cada nota esté tan separada de otra en el tiempo y en el registro (aunque aquí nos movamos entre los medios y los agudos-sobreagudos, sin ahondar en registros graves) y sin apenas conciencia vertical, pareciendo tener valor en sí misma como un hecho aislado, al igual que los azarosos golpes de timbal que se suman muy puntualmente, favorece que pudiésemos hablar del estilo de R. Wilhelm como superación de la influencia de un Anton von Webern para acercarse más al estilo de compositores como Morton Feldman (pensemos en obras como *Projection* de 1950-51), que profundizan más aún en esa sensación puntillista y aforística de la que solemos hablar, reduciéndose la música casi a silencio, aunque desde presupuestos y concepciones muy distintas<sup>526</sup>. De hecho, y aun conscientes en esta ocasión de

---

<sup>526</sup> No olvidemos que frente a una escuela europea que seguía el sendero abierto por Webern, en EEUU un nuevo grupo de jóvenes compositores se agruparon en torno a la figura de Cage, y que uno de ellos era Feldman. Frente al rígido control del material sonoro de aquéllos, los norteamericanos promulgaban por la libertad compositiva e interpretativa de la música según qué casos. Sin embargo, y he aquí la paradoja, los resultados de unos y otros eran frecuentemente similares, pues toda esa especulación estético-creativa no es transmitida a la escucha musical en sí, luego con bastante frecuencia las sensaciones que interioriza el oyente son muy similares en ambos casos. (Sobre este tipo de cuestiones véase POUSSEUR, H. *Op. cit.*, pp. 65-66).

que es más que probable que no fuese explícitamente la intención del director, el impacto visual de la secuencia se asemeja, vía metáfora artística, a cómo determinados autores suelen definir la obra de Feldman, mediante expresiones como pérdida total y absoluta de pulso, ausencia de un patrón rítmico lejanamente claro, sobreimportancia del factor textural, de “sensación blanca”, etérea, estática, de atmósfera y flotación, etc. Recordemos las anteriores palabras del personaje sobre su sueño, sobre todas esas sensaciones que escribe en su carta, con toda esa carga simbólica y psicoanalítica, además. Incluso se podría cotejar cómo en mitad de la blancura de la imagen, el pubis, cabello o cejas de la pareja parecen pequeños puntos, pequeñas áreas en el contexto visual, al igual que las notas en el contexto del silencio. Finalmente, ese puntillismo se transforma en notas prolongadas, ligadas, cuando, tras intentar poseerla y fracasar, ella se ríe y poco después ante la indefensión de él, ella se levanta y le agrade. Y además, el posible trabajo electro-acústico sobre flauta travesera que mencionamos hace un momento también se puede apreciar en toda esta secuencia descriptiva y queda más claro en este final donde ella le agrade. Poco más tarde, Peter dirá que hubo también un momento de ternura, de completo silencio, que era difícil de describir, el aire cambió y se hizo más fácil de respirar, la oscuridad se disipó y fue remplazada por una luz amable y suave. Los vemos desnudos y en la misma atmósfera que antes (luego el cambio de ahora se supone como interiorización emotiva del hombre), con ella acariciándole *maternalmente* en sus brazos como si fuera un niño pequeño, mientras suena una dulce, tranquila y melódica música para flauta y encadenado tras encadenado nos vamos acercando a ellos. Pero es una calma temporal, porque acaba matándola, aunque esto es ya sin música y brevemente comentado. La música de ahora funciona por tanto como antítesis de la anterior, pues ambas acompañaban dos situaciones que nada tienen que ver en la mente y recuerdo de Peter y, aun *a posteriori*, acentúa la expresividad del estilo moderno que hemos comentado.

Acabamos de hablar de trabajo electro-acústico para algunos momentos puntuales de *De la Vida de las Marionetas*. Sobre *Persona* hemos hablado extensamente con anterioridad, pero no mencionamos que también se hace empleo electro-acústico, de manera muy puntual. Más claro parecen algunas secuencias de *La Hora del Lobo*. Preferimos emplear el término genérico “electro-acústico” frente a “electrónico” o “concreto”, pues las técnicas de grabación para modificar sonidos instrumentales tradicionales (que no dejan de usar Werle y Wilhelm) muestran un punto de encuentro entre la *Musique Concrète* -y nos referimos a la Música Concreta anterior a su exploración del significado extramusical del sonido- y la Música

Electrónica, que no facilitan la discriminación entre ambas “etiquetas” para determinados ejemplos. Si se ha hablado a lo largo del capítulo de que para las composiciones de Werle sería propicio apuntar en la dirección de algunos nombres de la tendencia postweberniana, fueron algunos de estos nombres precisamente quienes, en un gesto evolutivo pasaron a componer bajo estas nuevas directrices provenientes de los experimentos de Pierre Schaeffer y Pierre Henry de París. En cuanto a la aplicación sobre la imagen y tema de películas como *Persona* y *La Hora del Lobo*, su participación aquí refuerza muchos de los puntos comentados sobre esos *films*. Por ejemplo, algunos momentos muy concretos de las secuencias más oníricas de *Persona* o la escena del “niño-demonio” en *La Hora del Lobo*. Es necesaria una breve reflexión estética sobre estas músicas para comprender mejor su efecto en los *films*. Estas músicas destruyen en cierto sentido la organización del sonido en un lenguaje por medio del cual se expresa un compositor. Se da una especie de poética de lo casual. No es nada nuevo en ese sentido a las obras del Serialismo Integral con empleo tradicional de los instrumentos: es un *tour de force* al respecto. Ahora bien, la Música Electro-acústica, más que una destrucción del lenguaje tradicional, supone una destrucción del lenguaje musical propiamente dicho, y el sonido se concibe como valor absoluto, autónomo e independiente de relaciones jerárquicas, con su fisicidad y su corporeidad puras, más incluso que en la modernidad de la música inmediatamente precedente. Por tanto, su inclusión en esas obras filmicas, sobre todo en *La Hora del Lobo*, aunque por momentos en *Persona*, refuerza, potencia, muchos de los aspectos ya comentados sobre la modernidad general de la música y su repercusión y asociación a las películas en los distintos niveles que hemos considerado en varios momentos de toda la Tesis.

A su vez, y recuperando la perspectiva psicoanalítico-dramática, para autores como Livingston<sup>527</sup> la fragmentación psicológica de los principales personajes de *Persona* y *La Hora del Lobo* tiene su correlato musical en el empleo de “ruido electrónico” en la banda sonora. Si bien es cierto que la banda sonora musical sólo utiliza el estilo electrónico en alguna ocasión y que el estilo siglo XX del que hemos venido hablando no se refería a esto, o por lo menos no sólo a esto, no lo es menos que la neovanguardia electro-acústica puede reflejar también este tipo de cuestiones y así lo hace en estas películas y también en *De la Vida de las Marionetas*. Sin embargo, la presencia de la Música Electro-acústica va más allá de este enfoque. Lexman<sup>528</sup> habla de la expresividad de esta música en algunas películas de los años sesenta como una analogía -cuyo uso excesivo la relegó al tópico con los años- de

<sup>527</sup> LIVINGSTON, P. *Op. cit.*, p. 245.

<sup>528</sup> LEXMANN, J. *Op. cit.*, pp. 73-74.



aspectos destructivos, inhumanos (no hay ya músicos con sus respectivos instrumentos o bien el sonido producido por los instrumentos es significativamente modificado), la no-naturalidad, etc. Creemos que los personajes de estas películas, más allá incluso que un perfil psicopatológico, son reflejo directo de esa destrucción auto-aniquilativa, de esa pérdida total de naturalidad (o bien de una su-verdadera-naturalidad-bloqueada) que les hace ser otras personas, sumergirse en estados de alteridad frecuentemente sin posibilidad de salida.

A nivel general sobre lo aquí tratado, y aunque no poseamos ninguna declaración del propio artista al respecto, resulta difícil resistirse y no traer a colación las ideas del director de orquesta Ernest Ansermet quien, en detrimento de la aceptación de la atonalidad, trata de sostenerse en pensamientos de tipo filosófico-existencial para asumir la ley tonal como una especie de ley ética, cuya violación equivaldría a la muerte de Dios. Tomando en consideración la etapa creativa de Bergman en películas como *El Silencio*, *La Hora del Lobo*, *Persona* o *El Rito*, resulta al menos singular el planteamiento del director de orquesta<sup>529</sup>.

Para terminar con este apartado, queremos añadir un comentario de Colón Perales, que creemos es muy útil para este momento teniendo en cuenta que este capítulo -aunque también sería extrapolable a otros- ha manejado continuamente el nombre de algunos compositores con los que trabajó el director. Lo mencionamos con intención de delimitar hasta qué punto la música de una película es o no es algo dependiente del director, en un cine de estas características y con un nombre como el de Ingmar Bergman, conocido por su meticulosidad y control absoluto de todos los aspectos del *film*, lo que no significa que componga la música, pero sí que elija el estilo, los momentos determinantes de su aparición, sus contextos dinámicos... Para Colón Perales, “ningún elemento cinematográfico personifica la figura del director más que la música. Ella es la voz interior con que el realizador se dirige a los espectadores. Sus movimientos expresan la subjetividad del director guiando la narración. El pensamiento sobre la música en el cine se ha dejado traicionar en este punto por la realidad de los oficios, por la adscripción absoluta de lo musical al compositor obviando la realidad en numerosas ocasiones”<sup>530</sup>.

---

<sup>529</sup> *Apud* ARCOS de, M. *Op. cit.*, p. 110. En términos similares se ha expresado también Henri Pousseur en su obra *Música, Semántica y Sociedad*, recién citada. (Cfr. POUSSEUR, H. *Op. cit.*, p. 92).

<sup>530</sup> COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*, p. 243.



## LA HUELLA DEL IMPRESIONISMO

Dentro de la música de cine, sobre todo en los años comprendidos entre 1930 y 1950, aunque también después, el sinfonismo ocupó un lugar primordial dentro de los trabajos de encargo a diversos compositores. Aquí, el Romanticismo y Postromanticismo, con todos los matices que consideremos necesarios, llevó muchas veces la voz cantante. Sin embargo, el Impresionismo también hizo sus aportaciones, si bien pretendiendo un modernismo fuera de lugar si tenemos en cuenta que la Francia de finales del siglo XIX quedó atrás hacía mucho tiempo. Las películas de Bergman, principalmente las de los años cuarenta aunque también en algunas posteriores, suelen valerse de este estilo en determinadas circunstancias, algunas veces asociado al sinfonismo, otras a instrumentos característicos como el arpa.

En *La Sed*, Nordgren compuso una música que nos ofrece un primer ejemplo de lo que iremos comentando. Al comienzo del *film*, vemos a Ruth en camisón, despierta, aburrída y agobiada, sin saber qué hacer ante su tedio y sin expectativas de ningún tipo ante el presente, no solamente el presente inmediato de ese hotel, sino el de su vida presente en general. De aquí pasamos a través del recuerdo de la mujer a un pasado muy distinto, mediante un fundido de su imagen con ese otro lugar -un “encadenado”, usando terminología técnica. Vemos un velero en un bonito lago veraniego, donde se encuentran ella y su novio de por aquel entonces; los vemos tirarse al agua, nadar, divertirse... La música que acompaña estos momentos, desde el mismísimo instante del encadenado visual y viaje en el tiempo, comienza con un fugaz juego sobre la escala hexátónica (**anex. I, fig. 12 a**), otorgando color a la situación, a su bucolismo y a su carácter acuático y de ensueño (al fin y al cabo es un recuerdo de su mente), iniciándose sobre un no menos típico *glissando* fugaz en arpa, que ya vimos en otras ocasiones y que inmediatamente imitará la cuerda frotada, reposando sobre figuras tremolantes en cuerdas, sobre las que se acabará desarrollando la melodía de un corno inglés tomando al comienzo la cabeza del fraseo en trombones del sinfonismo de los créditos iniciales. Finalmente, la cámara se sumergirá unos segundos bajo el agua mostrándonos el atractivo fondo.

Lo primero que vemos cuando empieza *Ciudad Portuaria* es un barco de considerables dimensiones en medio del mar. Acompaña agradable música de cuerda, entre nostálgica e idílica, con cierto color neoimpresionista, exótico. Como se sabrá más adelante,

el protagonista, que vemos ahora en la borda, regresa de Las Indias tras unos años fuera, en su vida de marinero. Ello es, en parte, un motivo importante del uso de esa escala exótica.

A su manera, algo parecido se podría decir de una película de la misma época prácticamente, como es *Barco a La India*. Aquí, de nuevo bajo la composición de Von Koch, se aprecia en la mismísima música de los créditos, estos singulares rasgos. Sobre la estática silueta negra de unos hombres en un puerto, con el mar y las chimeneas industriales al fondo, suena el típico estilo sinfónico de este compositor del que tanto se ha hablado durante esta Tesis Doctoral. Sin embargo, esta música sinfónica presenta la singularidad de incluir la voz de una mujer siguiendo aquel estilo coral o vocal tan característico del Impresionismo (pensemos en obras como *Sirènes* dentro de los *Nocturnes* de Claude Debussy), sin articular palabras sino mediante un “gemido” o “quejido” tarareado sobre la letra “a” y sobre una escala de corte exótico. Conocido es que la música impresionista incorporó para conformar su estilo escalas asiáticas de China o de Java y Bali; pero aquí la escala es arábigo, sin mayores miramientos. Sin embargo no se ha de olvidar que entre los métodos impresionistas también destacó la teoría modal (en el sentido medieval y en el folclórico) y que la anterior voz frasea modalmente no ya sobre un frigio o lidio, por ejemplo, sino sobre otros modos de origen popular que también aparecen esporádicamente, en esta ocasión con resonancias orientales (**anex. I, fig. 12 b**). Se haga uso consciente o no de este hecho o simplemente se deje llevar por ese exotismo melódico tan “de cine”, lo cierto es que el compositor no duda en manejar una especie de pastiche sinfónico-cinematográfico-impresionista-arábigo, para definir sus intenciones, consiguiendo de alguna manera cubrir, abarcar, muchos puntos de la película en el desarrollo de su oficio. Tengamos en cuenta el propio título de la película, con su referencia a La India (aunque poco tenga de país árabe) o que los protagonistas hayan viajado en barco por medio Mundo o que el capitán Blom planea abandonar a su hijo y esposa para retirarse con su amante a algún lugar paradisíaco de los que conoce..., a lo que habría que sumar el propio estilo de película como tal, que junto con las duras relaciones filio-paternales entre dos de los personajes se centra de lleno en una historia de amor, con unos cuantos de los tópicos del cine de la época, donde el estilo musical de Von Koch supone una vez más un elemento casi imprescindible de la fórmula.

En una de las escenas el capitán Blom se halla a solas con su amante Sally en su pequeña habitación-refugio de tierra donde guarda muchos de sus recuerdos. Le enseña fotos de Tahití y Ceilán (cerca de La India, como dirá), una piel seca de tiburón y unas caracolas

exóticas de colores de las islas del Pacífico. Le da una a la chica para que la escuche, y al ponérsela en su oído escuchamos música del mismo estilo a la anterior de resonancia impresionista, incluida la parte vocal de la mujer, de donde la asociación anterior parece más clara aún. Y lo mismo se puede deducir cuando Johannes, el inseguro y malquerido hijo de Blom le habla a la propia Sally de África, al ver un barco en la distancia que le evoca y provoca nostalgia y ensueño; describe sus gentes y sus aromas, y regresa de nuevo esa música, la misma de los créditos (la parte sinfónica al principio y la sinfónico-vocal después), que en definitiva se asocia a lo exótico como tal, a lo étnico incluso, utilizando el estilo musical del que hablamos y tomando ciertas licencias para conseguir *colorear* cada momento, al fin y al cabo.

En *Música en la Oscuridad*, dentro de la música que acompañaba los créditos y que ya hemos definido como clásico sinfonismo romántico-cinematográfico, se aprecia cierto halo de ese exotismo de la música impresionista del que muchos años después se siguió valiendo la música de cine, como hemos dicho. Por otra parte, cuando el personaje principal es herido en el campo de tiro militar e ingresado en un hospital, se sumerge en una pesadilla, cargada de elementos surrealistas, como no podía ser de otra manera. En uno de los momentos de esta pesadilla vemos al personaje ascendiendo por el mar, en medio de ese clima de febril fantasía que será subrayado por una música con tintes impresionistas, muy apropiada para la escena, si recordamos que el Impresionismo musical y su posterior repercusión en el siglo XX incluyó una temática frecuentemente asociada al mundo de los sueños y de los efectos acuáticos.

Finalmente, una sensación similar, de ensueño en este caso, nos es mostrada en *Sonrisas de una Noche de Verano*, en el momento de la cena en la mansión de la anciana. En medio de un fastuoso ambiente y comida, rodeados de criados vestidos “de época” y a la luz de las velas, la anciana habla de las propiedades “mágicas” del vino que van a tomar, de sus efectos afrodisíacos y de su esotérico origen. Oímos un arpa que realiza el típico juego de imitación acuática tan asociado tradicionalmente a este instrumento, sobre una escala impresionista. Siguiendo con el arpa, *Tres Mujeres* comienza con una muy idílica música de este instrumento, un poco antes de empezar los títulos de crédito, que se van desarrollando sobre un dibujo en el que vemos a tres mujeres alrededor de un árbol en sus labores del campo. La música en cuestión realiza todo tipo de manierismos idiomáticos propios del instrumento, como sus juegos en *glissando*, y acuáticos a lo impresionista, cambios de

dirección inesperados, etc., y todos esos gestos musicales derivados del exceso retórico del segundo Romanticismo y Romanticismo tardío, donde se revalorizó la presencia del arpa. Poco después se impone un estilo sonatístico clásico, para acabar por mezclarse este estilo con el anterior mientras continúan el avance de los créditos, hasta que finalmente se impone el estilo impresionista, que ya había aparecido al principio en algunos giros musicales. El arpa ahora se desliza sobre la escala de tonos enteros o hexátona, que de nuevo nos recuerda a algunas obras del compositor Debussy, en este caso concretamente a *The Snow Is Dancing*, para piano solo. Así, pasamos a la primera imagen del *film*, que es el ligero fluir del agua de un lago con reflejos de la luz del Sol a modo de tintineo visual. Dura tres o cuatro segundos y pasamos a las mujeres que serán las principales protagonistas del largometraje y que llaman y buscan a sus hijos, que juegan despreocupados. Cuando más adelante una de estas mujeres recuerde un desliz sexual del pasado en una de sus infidelidades a su marido, la veremos con un hombre joven y apuesto, dándose un baño. Al mostrarnos ese entorno acuático (simbolismo de bebé de juguete incluido), regresará esta música.

Todos estos ejemplos fueron utilizados en los años treinta y cuarenta, incluso más tarde, como si de una audacia compositiva se tratase, pero habrá que ser críticos: lo que en torno a 1900 pudo ser novedoso y original, no tiene por qué serlo en la década de los años cuarenta, “hace cuarenta años [...] se consideraba que la escala de tonos enteros era un material musical extraordinariamente excitante, inusitado, ‘colorista’. Actualmente [(años cuarenta)], a pesar de que la mencionada escala de tonos enteros forma parte de la introducción de cualquier éxito popular, sigue utilizándose en el *film* como si estuviese tan fresca como el primer día”<sup>531</sup>.

---

<sup>531</sup> ADORNO. T. W.; EISLER, H. *Op. cit.*, pp. 32-33.

## EL ACTOR COMO INTÉRPRETE MUSICAL

El cine de Ingmar Bergman es un cine frecuentemente centrado en personajes que son artistas o intelectuales. Doctores, psiquiatras, actores, escritores, traductores..., y por supuesto, músicos. Si hacemos un breve recorrido por algunas películas comprobamos lo que decimos. Los juglares de *El Séptimo Sello*, que entre sus muchas habilidades está la música; el pianista de *Música en la Oscuridad* o la de *Sonata de Otoño*; la pareja violinista de *La Vergüenza* y de *Hacia la Felicidad*; todos ellos son músicos y como tal exhiben sus habilidades en numerosos momentos de las películas. A ello se suma todos esos personajes que aun no ganándose la vida como músicos, se mueven dentro de un diletantismo más que aceptable, como por ejemplo el obispo Vergerus de *Fanny y Alexander* o las numerosas escenas en las que alguien se sienta al piano en las películas del director. De esta manera, los actores que encarnan uno de estos papeles se ven obligados a disimular -actuar al fin y al cabo- lo mejor que pueden y hacer “como que tocan”, a no ser que por casualidad sean músicos y dominen determinado instrumento. Este pequeño apartado trata precisamente de esto, de cómo en algunas escenas los actores tratan de disimular e imitar una digitación que jamás realizan en realidad, de cómo el director utiliza la cámara para solventar esto o simplemente de cómo esas escenas forman parte de la disciplina del estudio de la Música de Cine por el mero hecho de aparecer unos actores interpretando música en una pantalla, aunque sea en el campo de la actuación.

En *El Séptimo Sello*, los juglares actúan en la plaza del pueblo, aunque el escaso público se ríe de ellos. Danzan, hacen mimo e interpretan música con flauta y tambor. Se aprecia claramente que no es el propio actor quien, como tal, toca la flauta. Lo mismo diremos de esa otra escena más adelante donde otro de los juglares tañe esa especie de laúd medieval (similar a una mandora), en un páramo soleado junto a su mujer e hijo, acompañados por Antonius Blok y su escudero Jöns. Es un momento de gran serenidad y belleza, dada la situación y las profundas reflexiones del caballero, además de las fresas con leche que comparten fraternalmente, de ahí que al juglar le parezca propicio coger su instrumento. Pero las manos del actor (Nils Poppe), no engañan a nadie y se aprecia fácilmente que no es él quien toca.

Como hemos dicho, la solución a esta clase de problema viene de la mano de una sutil utilización del montaje y de una evitación directa de las manos de los actores. Sin embargo,

en otras ocasiones se puede hacer lo contrario, por lo menos al comienzo de una pieza que no posea excesiva *bravura* y enseñar al actor esas notas, algo más fácil aún si el actor tiene nociones, por escasas que sean, del manejo del instrumento en cuestión. Por ejemplo, en *Sonata de Otoño*, tras tocar Eva al piano el *Preludio núm. 2 en La Menor* de Chopin, su madre Charlotte se sienta al piano y corrige la mediocre interpretación de su hija. He aquí que la secuencia comienza con una toma de la mano izquierda de Charlotte y de ahí se desliza hacia el rostro de la actriz. Bergman deja bien claro que es la propia actriz, Ingrid Bergman, quien, si no toda la pieza, por lo menos sí que toca el comienzo, lo cual favorece la credibilidad dramática, pues esos pequeños detalles ayudan a hacer más creíble una escena<sup>532</sup>.

En otros casos, como en *Hacia la Felicidad*, el actor no toca ni una sola nota en sus intervenciones musicales, pero se “engaña” al espectador sin la mencionada evitación directa de las manos del actor, pero sí mediante el astuto uso de la técnica del montaje, que evita mantener enfocado al actor muchos segundos y compaginarlo con otro tipo de planos y movimientos de cámara, como es el momento de la interpretación del *Concierto para Violín en Mi Menor* de Mendelssohn, donde en los brevísimos instantes en que Stig es enmarcado con su violín éste coloca un índice aquí para tal nota, un meñique allá para tal otra especialmente aguda y se consigue, dentro de lo que cabe, salvar la situación. Y lo mismo diríamos de ese soberbio final con la ejecución del último movimiento de la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Beethoven.

Cuando la madre de los niños de *Fanny y Alexander* se casa en segundas nupcias con el obispo Edvard Vergerus, éste le acabará proponiendo que se venga con sus hijos a vivir al obispado. Sucede poco después de que el religioso deje de tocar la *Sonata núm. 2 en Mi Bemol Mayor* para flauta y clave (que aquí se omite) de Bach en su flauta barroca de espaldas a la cámara, sin que podamos apreciar si realmente toca él. Los niños duermen al lado y Vergerus interpreta con una posición que transmite firmeza y seguridad, de pie y con las piernas abiertas y un poco separadas; Emilie, la madre, está sentada en el respaldo del hueco de la ventana; una larga vela paraleliza con la espalda de la mujer; la amplia ventana ilumina el espacio con un irreal efecto; y Bergman, consciente de la belleza plástica de la escena,

---

<sup>532</sup> En la serie de documentales editados por Taschen junto a la publicación *The Ingmar Bergman Archives* (la edición a cargo de Paul Duncan y Bengt Wanselius que hemos citado reiteradamente) vemos la preparación de toda la secuencia del preludio en esta película con antelación al rodaje y observamos a Käbi Laretei enseñando a la actriz cómo atacar al menos ese comienzo en un piano mudo, mientras el sonido real proviene de un piano de al lado donde toca la pianista.



permite que el actor actúe ininterrumpidamente durante toda la duración de la pieza barroca, que sonará entera.

En *Música en la Oscuridad*, Bengt se muestra irritado y confuso tras perder la visión en un accidente. Canaliza la rabia por su desgracia hacia los demás. Sin embargo, la música y su poder terapéutico le servirán para ir poco a poco encontrando la paz que necesita. Retoma su relación con el piano, y en una de las escenas le vemos leyendo una partitura en sistema *braille*. Se aprecia que es el propio actor quien realiza la escala, pero lo que oímos no se corresponde con lo que vemos. Esta película, al tener como personaje principal a un pianista, nos muestra un buen número de escenas en las que el actor toca el piano: en un bar en el que trabaja, en una prueba ante la Real Academia de Música, en la soledad de sus ensayos hogareños; pero como en otros ejemplos que hemos tratado a lo largo de este capítulo, siempre evitando situar al actor en el “compromiso” de ejecutar un instrumento del que no parece tener ese nivel de conocimientos.

Caso aparte, pero muy relacionado con lo que venimos diciendo, es el de las escenas en las que alguno de los actores interprete a un bailarín o bailarina. No se tratará de una ejecución musical en el sentido de tomar en sus manos ningún instrumento. Sin embargo, el Ballet es una disciplina artística plenamente vinculada a la Música y como tal podemos incluir algunos ejemplos aquí, o por lo menos algunos tan académicos como determinadas escenas de *Juegos de Verano*, donde la actriz protagonista interpreta a Marie, bailarina profesional de Ballet Clásico. En alguna de las secuencias cinematográficas en las que vemos al ballet escenificando *El Lago de los Cisnes* de Tchaikovsky, en el momento que entra un oboe en la música es introducida Marie sobre la punta de los pies. En ningún momento se enfoca de cerca a la mujer, pues realmente no es la actriz quien ejecuta ese ejercicio de factura tan compleja, de bailarina profesional. La cámara la sigue, de cuerpo entero, a cierta distancia, y en un plano americano frontal y progresivamente picado ya se ve a la propia actriz, que extiende los brazos y recrea uno de los momentos y movimientos más pausados de la secuencia de baile, siendo considerablemente más fácil que lo anterior, además de breve, pues se va la luz en el escenario por una avería. Más tarde, aunque más atrás en el tiempo porque nos encontramos dentro del *flashback* de la historia, volvemos a ver imágenes del ballet. La cámara vuelve a distanciarse de Marie cuando comienzan los movimientos más complicados. Es el final de la obra; irrumpen los aplausos, bajan el telón y Marie y su acompañante

masculino se dirigen a bastidores. Ahora apreciamos que sí es ella, pero un leve fallo de continuidad de montaje o *raccord* anterior delata que ya no estamos en el anterior plano secuencia; se “trucó” la imagen para insertar a la actriz y quitar a la bailarina.

En otras ocasiones la interpretación musical es vocal, lo cual complica más las cosas, pues el espectador puede reconocer fácilmente que la voz no es la de un actor al que puede llevar mucho tiempo oyendo hablar a lo largo del *film*. Pongamos dos ejemplos de cómo Bergman evitó esto haciendo cantar a sus actores, aprovechando sus dotes. En *El Manantial de la Doncella*, cuando Karin e Ingeri salen hacia la iglesia, las acompaña un trecho el fraile y finalmente queda solo cantando una de las canciones que acostumbra entonar. Por el timbre de la voz, podemos comprobar cómo el propio actor, Allan Edwall, que ya hemos escuchado y seguiremos haciendo más adelante, se encarga de la ejecución de la canción, como parte de su actuación dramática y con sobrada destreza para que no desmerezca el conjunto, en una canción que no requiere ningún tipo de virtuosismo, pero que ha de saber ser ejecutada correctamente, lo cual no tiene por qué ser fácil para un actor, pues en principio no forma parte de su formación profesional<sup>533</sup>. Más difícil debió de ser para Eva Dahlbeck conseguir la dulce interpretación musical vocal en *Sonrisas de una Noche de Verano*, cuando en compañía de su criada y de su antiguo amante decide repentinamente ponerse a cantar una melodiosa canción con acompañamiento de arpa, con toda la carga de suspensión temporal y sano surrealismo que suponen estos momentos tomados en préstamo del Musical. Se trata de *Bort med Sorg och Bitterhet*, con texto de Bergman, y se trata de una canción más compleja, melódica y dulce que el ejemplo anterior, o mejor dicho, de otro tipo de complejidad y dulzura, donde de nuevo es la actriz la que se encarga del canto, al igual que en otra escena en la que ahora desde la realidad diegética (ella misma se acompaña por una guitarra, que por cierto hace que toca pero no toca) da buena cuenta de sus dotes vocales, sin ningún tipo de ardid.

---

<sup>533</sup> No en vano, de forma paralela a su carrera como actor, Edwall desarrolló una carrera como músico de Folk sueco, con álbumes como *Grovdoppa* (1979).

## LA RADIO Y LOS “OBJETOS MUSICALES”

Nos referimos aquí a todas esas situaciones en las que los personajes encienden una radio y se distraen con su escucha. Si con anterioridad ya hablábamos de esas pequeñas “manías” del director por repetir situaciones o elementos en su cine (la presencia continua del piano, del sonido de las campanas, de los insistentes “tic-tac” de los relojes...), incluimos la radio como un objeto presente si no en todas, sí en muchísimas de sus películas, vehiculando con ello una opción capital para el presente trabajo: la excusa para la introducción de música sin tener que abusar de la -en principio- ilógica música no-diegética (ilógica por su injustificación argumental, por su carácter digamos “abstracto”) y connotar de paso los gustos musicales de los personajes y su afición a la Música Clásica, escucha principal en la mayoría de los ejemplos que hemos analizado.

En cuanto a los “objetos musicales”, nos estamos refiriendo a una serie de pequeños detalles que si bien no tienen una gran importancia para un trabajo de estas características, tampoco queríamos dejar de lado. Se trata, como dice la propia expresión, de todos esos objetos musicales (partituras, violines y máscaras de compositores a modo de decoración, cuadros con retratos de compositores, cajas de música, etc.) que son mostrados en algunas de sus películas y que ayudan a crear ese clima musical, intimista y preciosista que tienen muchas de sus obras, al cual también contribuyen en ocasiones las propias conversaciones de los personajes.

Para ambas cosas se ha decidido ofrecer una pequeña muestra representativa sobre las cuarenta películas, de entre todos los ejemplos que podríamos dar, por evitar redundancias, y que presentamos a continuación.

Cuando en *La Vergüenza* el ánimo decaído de la Jan y Eva desaparece tras una momentánea y fugaz reconciliación, les embriaga el buen humor y el optimismo. Deciden ir a comprar pescado y una botella de vino cara para celebrar sus recobradas ilusiones por la vida. La botella se la venderá un amigo de la pareja, anticuario de profesión. Antes de servirles, les enseña una caja de música del siglo XVIII. Los dos se quedan embelesados escuchando la deliciosa música de la época que crea el pequeño artilugio. Es la única música que oímos en toda la película, junto con unos pocos compases de Música Clásica, de Bach, en la radio hacia el final de la película; una radio que les ayudará a olvidar la dura realidad bélica que les circunvala. Esta radio les fue regalada por su amigo-intruso, el alcalde-coronel Jacobi. De

todas formas, durará muy poco, pues enseguida son interrumpidos por la visita del propio alcalde-coronel. Conducen su incómoda conversación al amparo de una botella de alcohol. Es aquí cuando Jacobi regalará a Jan una reliquia de coleccionista: una primera edición de la partitura del *Trío en Mi Bemol Mayor* de A. Dvořák.

La radio, elemento hogareño donde los haya, acompaña frecuentemente a los personajes de las películas en una sociedad -las del Norte de Europa, la sueca aquí- donde, como trajimos a cita en el apartado dedicado al piano citando las palabras del sociólogo Max Weber, el culto al hogar se ha desarrollado con una intensidad desconocida en comparación a otras sociedades, como las mediterráneas. Así, en el cine del director nórdico, no es extraño ver a los personajes alrededor de la radio disfrutando de un sinfonía o sonata de piano, en su dial favorita, al calor del hogar y de una agradable sobremesa o labor intelectual. Dos ejemplos de esto lo apreciamos en *Música en la Oscuridad*, cuando después de la cena, en el apacible entorno de la sobremesa, Bengt, Ingrid y su acompañante escuchan atentamente el *Finale* de la *Sinfonía núm. 3 en Mi Bemol Mayor* (“*Heroica*”) en la radio, aunque sólo se nos ofrezca el final del momento, y en *Sonata de Otoño*, cuando Viktor, el marido de Eva, trabaja en su máquina de escribir mientras escucha la radio, el *Aufschwung* de la *Fantasiestücke* para piano de Schumann, que enseguida apagará para escuchar las importantes palabras de su mujer sobre la carta que ha escrito a su madre<sup>534</sup>.

La radio también sirve para distraerse en momentos anodinos y como fórmula evasiva ante una realidad poco agradable. En *El Silencio*, en el hotel de Timoka, Anna y su hijo Johan duermen juntos la siesta mientras Ester se distrae en la habitación contigua. Sintoniza la radio y suena una especie de “pastiche” tropical. Aunque inicialmente parece agradarle, no tarda más que unos segundos en mover el dial y buscar *su* música: suena una sinfonía de aire postromántico. Esta mujer sufre los estragos de su leve pero persistente histeria, en medio de sus tormentos, sus duros recuerdos y sus pulsiones sexuales. Su válvula de escape, junto al

<sup>534</sup> A su vez el propio guión de esta película ayuda a crear un clima, una atmósfera, que convierte a esta obra en un producto decididamente musical. En un momento del comienzo, Charlotte habla por teléfono con su representante y charlan sobre el dinero que va a cobrar por un concierto que tiene a la vista, de las condiciones que exige y de otras frivolidades. Más adelante dice a Eva que no tuvo tiempo de ir a ver a su nieto porque estaba muy ocupada grabando todas las *Sonatas* y *Conciertos* de Mozart. Cuando se va a acostar, el mismo día de su llegada, se autorrecuerda que al día siguiente tiene que ponerse a fondo con Ravel. Se tumbará en el suelo cuan larga es para paliar sus dolores de espalda (tan típicos en los pianistas profesionales), tras señalar poco antes que uno de los motivos de las cancelaciones de sus conciertos hace años, eran esos dolores. También se alude a las críticas que recibió tocando en Hamburgo el *Concierto núm. 1* de Beethoven; a cuando tocaba Bartók con Ansermet; a las alabanzas de la Crítica cuando interpreta Brahms o Schumann; o irónicamente al molesto ruido de los violinistas...

alcohol, es su pequeña radio, donde sintonizará, en una escena posterior, Música Clásica de Bach. Lo mismo sucederá en *Persona*, cuando la enfermera Alma encienda la radio de la habitación del hospital para que su atormentada paciente se recree con Música Clásica; y en *Cara a Cara... al Desnudo*, cuando una no menos atormentada Jenny pone por la mañana la radio mientras desayuna, aunque la acabará quitando con decisión a los dos o tres segundos al sonar la misma pieza que escuchó en el concierto de un día anterior, cuyos minutos de profundidad reflexiva parece no querer recordar ahora, ni tampoco cómo acabó aquella noche. Se trata de la *Fantasia en Do Menor* de Mozart, pero unos segundos no escuchados la primera vez, en una noche en la que se fue a la cama con su acompañante, pero sólo para que éste asistiera a uno de los frecuentes y violentos ataques de ansiedad de la mujer, en una casa en la que, por cierto, al entrar los dos se apreciaba sobre el piano del salón un libro de partituras de Chopin.

Y por supuesto, también servirá como recurso dramático en alguno de sus niveles dentro del cine. Por ejemplo desde la ironía, como ha señalado Steene sobre una escena de *Prisión*<sup>535</sup>. La prostituta Birgitta-Carolina ha sido persuadida por su novio, además de chulo, de que se deshaga del bebé que ha tenido, lo cual lleva a cabo él mismo mediante el infanticidio. Ello afectará a la mujer mucho más de lo que en principio pensaba. Parece en letargo, desencajada, y acabará suicidándose, no sin antes volver a ser obligada a ejercer la prostitución. He aquí que uno de los proxenetas que vuelven a ella es Alf, un sádico que la acabará quemando con un cigarrillo. Cuando llega, ella no le hace mucho caso, lo ignora y ofende prácticamente, mientras escucha la radio. La canción que oímos es *När Lillan Kom till Jorden* (“cuando el bebé nació en la tierra”) una canción infantil de Alice Tegnér conocida por todos los suecos de la generación de Bergman.

En *Hacia la Felicidad*, Bergman utiliza la música en su cualidad prosopopéyico-personificadora como medio para recordar a otra persona, en este caso a un ser querido desaparecido. La música es representada por unas partituras que vemos en primer plano, que se transforman en imágenes de su difunta esposa: en las partituras aparecen los recuerdos de su relación malograda, sus primeros contactos, los síntomas de su ternura compartida, sus discusiones y posteriores reconciliaciones... No es sólo que la música evoque a su amada; es

---

<sup>535</sup> Véase STEENE, B. *Op. cit.* (III), p. 180.

la propia *materialidad* musical, las partituras sobre el atril las que se transforman en las imágenes de la relación de la pareja.

En la película, la vida bohemia, aunque políticamente correcta, del matrimonio y su amor por la música, es recalcada con los objetos musicales que decoran su humilde salón, donde casi inadvertidamente se ve en una de las paredes un violín, una máscara con el rostro de Beethoven y algún cuadro con un músico; al igual que en *Crisis* Ingeborg, la madre adoptiva de la joven Nelly tiene sobre el piano de su casa un busto del mismo compositor, además de algún retrato de ilustres compositores como Brahms.

De la misma manera, la lujosa decoración del cónsul de *Sueños* deja ver un piano de cola y un arpa, en medio de un amplio salón exquisitamente decorado. Sin embargo, a la joven que pretende seducir se ve que no le interesan esas cosas y decide poner música. Se acerca al tocadiscos, coloca un vinilo y comienza a bailar una especie de *Jazz* ligero, similar al *Boowie-woogie*.

Muchos de los anteriores ejemplos sirven de paso para facilitar información sobre los distintos personajes: sus gustos, su sensibilidad, su perfil social e incluso económico... Es también la situación de Peter en *De la Vida de las Marionetas*. Incapaz de dormir por causa de un insomnio derivado de su inestabilidad mental y sus dudas latentes, decide escuchar música con sus cascos, aunque enseguida abandona la idea y se los quita<sup>536</sup>. La música en cuestión: *Hard Rock* en la línea de algunos grupos de los años setenta como *Deep Purple*, *Rainbow* o *Led Zeppelin*, antesala del *Heavy Metal*, de origen simultáneo al rodaje de esta película (1980). Además no se trata de la radio, de una emisora puesta al azar que está emitiendo ese “ruido” (aparentemente) que enseguida quita Peter, sino que, teniendo en cuenta la época, será un *cassette*, como delata el ruido de una tecla accionada. Por lo tanto se trata de nuevo de *su* música y no de otra. Lo curioso aquí es que se trate de esa música y que en vez de Bach, por ejemplo, como en el caso de *El Silencio* y otras películas, ahora se oiga un punteo vertiginoso de guitarra eléctrica distorsionada sobre la base de un *riff* también con distorsión, además de bajo y batería, claro, como gusto musical de un hombre importante de

---

<sup>536</sup> De nuevo comprobamos la singularidad de eso que llamamos “música de cine” en su sentido más amplio, cuando analizamos fríamente situaciones filmico-visuales como ésta, y que de otra manera pasarían desapercibidas, al resultar a día de hoy algo consustancial al Cine y que no merece demasiada atención por parte del espectador: es realmente extraño que al colocarse los cascos la música siga siendo oída por nosotros junto con el personaje, disminuyendo sólo un poco el volumen respecto al sonido ambiente general que emitían al no estar todavía ajustados a su cabeza. Es ése precisamente el momento en que menos deberíamos saber qué está oyendo debido a su privacidad auricular, pero no sucede de así.

negocios, serio y formal (al margen de sus problemas mentales), con muy buena posición económica y, si no un intelectual al uso de algunos personajes bergmanianos, sí que con estudios elevados.





## EL SUBRAYADO MUSICAL DE LA PINTURA EN EL CINE

Este capítulo trata sobre cómo la música, partiendo de sus propiedades semántico-emotivas, es decir, de significación pero en un plano emocional, ayuda a la profundización de determinadas escenas, a una aprehensión estética y visual de esas tomas donde creemos se pretende o se puede hablar abiertamente de influencia de la Pintura en el Cine. No se tratará únicamente de la presencia anecdótica a modo de cita de un cuadro -o del estilo de un pintor más bien- en una película, sino que también tendremos en cuenta la definición del concepto de cuadro cinematográfico, a partir de las propiedades plásticas, geométricas, lumínicas..., de determinada escena, que permitan considerarla como pictórica *per se*. En principio, la simultaneidad de la música con la imagen que tratemos será imprescindible, pero en algunas ocasiones trataremos escenas en las que no hay música, pero que junto con otras escenas o secuencias de esa película en cuestión conforman el carácter pictórico general de buena parte del *film*, contribuyendo a ello las *pinceladas* musicales diseminadas a través del mismo. De no ser así, se prescindirá de esas imágenes, por exceder los objetivos principales de la presente Tesis Doctoral. No analizaremos, por tanto, citas directas de haberlas. En este sentido vamos a hacer en este mismo párrafo una única excepción, por su excepcional originalidad, con el cuadro *Abadía en el Robledal* de C. D. Friedrich que aparece en *La Vergüenza*, cuando la isla en la que viven los protagonistas es invadida bélicamente, los poblados son destruidos y hay que coger lo justo y huir en cualquier dirección. En una de estas escenas, al fondo de donde caminan los personajes, vemos la cita de este célebre cuadro del Romanticismo alemán, aunque transfigurado hacia el siglo XX (no se ven ruinas góticas, sino las de los restos que han dejado las bombas; no son monjes los que llevan un féretro en los hombros, sino ciudadanos de la isla que entierran a algún fallecido tras la invasión...)<sup>537</sup>. En algunos ejemplos se irá a campos plásticos más allá, o junto a, la Pintura, como por ejemplo la Escultura, y a modo de breve inciso la Fotografía en un sentido no específicamente cinematográfico (que es donde entran aspectos como la pintura en el cine), sino como campo

---

<sup>537</sup> Existe un filón de pensamiento que rechaza la presencia de la Pintura en el Cine desde presupuestos estéticos y estilísticos derivados mayormente de la operación *contra natura* que supone la presencia de una disciplina en la otra siendo medios tan distintos en realidad. Pero autores como Bazin han hecho propuestas menos ortodoxas para superar la cuestión de la impotencia cinematográfica para restituir fielmente lo pictórico, como son la importancia del aperturismo a millones de espectadores de obras maestras de la Pintura que puede suponer el Cine, devolviéndole la atención de un público poco interesado en una disciplina artística que ha ido perdiendo el favor de la sociedad a lo largo del siglo XX. Además, añadirá que “en cuanto a las objeciones puramente estéticas, diferentes del aspecto pedagógico del problema, parten evidentemente de un malentendido que lleva a exigir implícitamente al cineasta cosas que no se ha propuesto. [...] El cine no desempeña en absoluto un papel subordinado y didáctico [porque] su justificación es autónoma”. (Véase BAZIN, A. *Op. cit.*, p. 215).

autónomo que puede participar de esa heteronomía que supone muchas veces el arte cinematográfico.

Por último, que la música ayude a la aprehensión estética de la que hablamos no significa que sea una condición *sine qua non* para que una imagen pueda poseer visos pictóricos por sí sola. De lo que se trata es de cómo la música favorece este hecho, “empuja” hacia tal sentimiento.

La madre de los niños de *Fanny y Alexander*, tras fallecer su marido se acabará volviendo a casar, esta vez con el obispo Edvard Vergerus, amigo de la familia, que ya ofició en el funeral de Oscar Ekdahl, donde entabló contacto con su futura mujer. Éste le propone que se venga al obispado con sus hijos y sin ningún tipo de objetos personales, para llevar una vida basada en la austeridad. Ella acepta. Después vemos al Pastor tocando a la flauta barroca una pieza de Bach, la parte sola de flauta de la recién citada *Sonata núm. 2 en Mi Bemol Mayor* para flauta y clave. Repitamos descriptivamente la escena: los niños duermen al lado, y la música transmite profunda serenidad. Vergerus interpreta de pie y con las piernas un poco separadas; Emilie, la madre, está sentada en el respaldo del hueco de la ventana; una larga vela paraleliza con la espalda de la mujer; la amplia ventana ilumina el espacio con un irreal efecto. Así, todo el conjunto, en un plano total, se asemeja a un cuadro por la luz, por el tratamiento plástico, por la disposición de los cuerpos y, por supuesto, por la música que oímos, que da un *segundo encuadre* a la escena, y favorece que enseguida estemos viendo un cuadro del período barroco o neoclásico (a pesar del anacronismo que puedan suponer las ropas de los actores), siendo Maurice Quentin de la Tour o el flamenco Jan Vermeer referencias obligadas<sup>538</sup>. Después que hablen sobre su futuro juntos, se besan en ese mismo lugar, de nuevo en una posición altamente estilizada, y regresa la música anterior ahora incidentalmente. Son sólo ejemplos de una película cuya calidad fotográfica, muy alabada y galardonada en su época, favorece la apreciación pictórica con mayor constancia que ninguna otra del director; ténganse muy presentes todas aquellas escenas de interior en la mansión de la abuela de los niños, con o sin música, en las que el conjunto visual pretende de manera muy

---

<sup>538</sup> A partir de *Barry Lindon* (1973), de Stanley Kubrick, se empezó a hablar de *new pictorialism* y se volvió a recuperar con patente interés la influencia de la Pintura en el Cine. En cuanto a la luz natural, las nuevas técnicas permitieron obtener lo que los directores de fotografía dieron en llamar iluminación “tipo Vermeer”, partiendo de colocar a los actores cerca de fuentes de luz como puertas y ventanas, originando la conocida iluminación lateral de alguno de los cuadros del artista. Que se trate o no de una película de aquella ambientación histórica acabó por considerarse irrelevante. En la imagen que nos ocupa podríamos pensar en obras como *El Concierto* o *Mujer Leyendo una Carta* que a pesar de la diferencia en la composición general transmiten la sensación estética a la que nos referimos.

clara lo que proponemos. No en vano, esta película es un ejemplo paradigmático de cómo “la profunda interrelación entre el Cine y la Pintura no sólo es el resultado de la teorización sobre el hecho filmico, sino que está presente en la práctica cinematográfica. Conceptos como iluminación, color, composición, escenografía, nos informan de un vocabulario compartido por ambos medios y los profesionales del Cine lo han tenido siempre en cuenta”<sup>539</sup>.

*El Séptimo Sello*, bajo cierta influencia de *films* de C. Dreyer como *Dies Irae*, ofrece muy buenos ejemplos de la presencia de la pintura en el cine, pero sólo vamos a rescatar algunos y analizar la función de la música. Al comienzo, el juglar Jof tiene una de sus repentinas visiones y ve a la Virgen María con el Niño Jesús paseando por un soleado páramo, acompañados por una música coral de estilo sacro de la cual ya hablamos más de una vez en capítulos pretéritos. La influencia de la Pintura nos llega en tres aspectos principalmente, al cual se suma un cuarto que es la música, que ayuda a trascender esos tres aspectos de la imagen filmica hacia lo pictórico. Hablamos de: la luz canalizada desde *lo alto* hacia la Virgen y el Niño; el reencuadre interno sobre los personajes, que aparecen rodeados por la zona baja del plano y por ambos laterales por un tronco y unas ramas de árbol en primer término con lo cual se consigue cerrar y ordenar la composición, jugar con el concepto de simetría y dar relevancia a la profundidad de campo o bien una canalización del campo como tal<sup>540</sup>; el propio estilo de la composición, inspirado por algunas obras de la iconografía medieval y renacentista en que se muestra a la Virgen y el Niño Jesús en una actitud similar a la que ahora vemos<sup>541</sup>.

Bien adentrada la película, caballero y escudero se encuentran en el campo con la pareja de juglares y su bebé. Los convidan humildemente a tomar leche y fresas salvajes. Estando bien avenidos, el juglar se decide a tocar una fácil y ligera melodía en ese instrumento que ya hemos definido como especie de laúd medieval similar a una mandora, y tararea por encima. Mientras, el caballero reflexiona sobre la fe, el paso del tiempo o el

---

<sup>539</sup> ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, María Jesús. *La Pintura en el Cine*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 42. (1995).

<sup>540</sup> Como veremos en algún ejemplo posterior, Bergman es muy dado a jugar con estos efectos de canalización visual en aras de su intensificación general. Para ello suele usar con mucha frecuencia ventanas o puertas que aíslan a los personajes presentes en un segundo plano.

<sup>541</sup> Para Ortiz y Piqueras, “la pintura de temática religiosa, codificada hasta el mínimo detalle y creadora de una iconología prácticamente inamovible, tipificada en la tradición y en el imaginario colectivo, sirve perfectamente a un nuevo medio de comunicación dirigido a las grandes masas, que reconocen en las imágenes las estampas e ilustraciones que les han acompañado siempre en sus casas y en sus biblias [...], sin recurrir a una fuente directa o basadas en las ilustraciones populares, pero manteniendo siempre la esencia del cuadro religioso”. *Ibid.*, pp. 54-55. El efecto pictórico de la escena y su relación con la música ya ha sido algo señalado por Marc Gervais. (Véase GERVAIS, Marc. *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. Québec: McGill-Queen’s University Press, 2001, p. 207. [1999]).

recuerdo del pasado con su mujer, y la cámara se detiene en él con Mia a su lado ofreciéndole fresas o en el músico, pero también busca en un par de ocasiones el plano de conjunto de todos, al pie de la carreta, con el caballo paciendo al fondo y con una disposición de los cuerpos, de las miradas de cada cual en distintas direcciones, del mantel sobre la hierba, de la luz del día que pasa, del viento sobre las telas..., en definitiva, de la sensación del *instante* que transmite una imagen de nueva resonancia iconográfica, todo ello potenciado por la música del juglar. No en vano, no se trata de una secuencia más dentro de la película. Gervais habla de la misma en términos de ofrecimiento de la Tierra, de sacramento, a partir de la solemne paz y acción ritualizada que se transmite, prácticamente como un momento de revelación, crucial para la tesis en que se encuentra el caballero, y todo ello acompañado por ese “acompañamiento musical lleno de sentimiento”, como describe el autor<sup>542</sup>.

Al hablar en otras ocasiones de la procesión de flagelantes que irrumpe en la plaza del poblado, la definimos como un *tableau vivant*. Éste se refiere a la representación mediante seres vivos de cuadros famosos, incluida la detención del tiempo y el movimiento. Al detenerse la procesión y arrodillarse muchos de ellos a rezar y seguir lamentándose, se consigue dicho efecto en el estatismo y disposición de los cuerpos, además del realismo de los ropajes, de la suciedad y las cruces de madera poco trabajada<sup>543</sup>. La música cesa en el preciso momento en que la procesión se detiene, pero continúa sonando en el oído de la conciencia del espectador, por lo que el canto diegético de la secuencia del *Dies Irae* por los monjes no deja de incidir en este subrayado musical de la pintura en el cine del que venimos hablando. Además, no es solamente ese momento estático el que nos recuerda a la pintura de finales de la Edad Media o a la prolongación de su temática en épocas posteriores, sino toda la secuencia filmica de la llegada de la procesión, apoyada por el acompañamiento de la citada música<sup>544</sup>.

En su otra película centrada en la Edad Media, *El Manantial de la Doncella*, también se nos ofrece algún ejemplo de declarada dimensión pictórica, como es el caso del último plano de la última escena de la película, donde los padres de Karin se dirigen acompañados por la comitiva de sirvientes con los que viven, a buscar el cuerpo de la difunta doncella. Lo

---

<sup>542</sup> Para un análisis en profundidad de la secuencia y de la trascendencia dentro del *film* y del *corpus* bergmaniano, véase *ibid.*, pp. 156-93.

<sup>543</sup> La visión de la Edad Media que ofrece el Cine, ha sido frecuentemente pasada por el “filtro” decimonónico, que ha llevado la realidad de aquella época hacia cierto preciosismo de resonancia romántico-prerrafaelista, simbolista... Las obras que han querido alejarse de los tópicos hollywoodienses buscan cierto feísmo para acercarse a la realidad, como fue el caso de *El Séptimo Sello*.

<sup>544</sup> “El humo de los incensarios, los cráneos llevados en alto, la cruz con su magra efigie de Cristo, los penitentes semidesnudos que se azotan las espaldas unos a otros con movimientos violentos y sacudidas espasmódicas, todo se funde en una visión espantosa, digna de El Bosco”. (COWIE, P. *Op. cit.* [I], p. 186). Añadamos que Alberto Durero o Pieter Bruegel son otros nombres que pueden citarse en algunos momentos del conjunto del *film*.

encuentran, y al levantarlo su padre del suelo, surge de la nada un manantial de agua bajo la joven, milagro divino de la balada medieval en que se inspira la película. De esta manera, todo este grupo de personas se pone a rezar, algunos se arrodillan, quedan estáticos, y en esta disposición general de los cuerpos, de una estilización forzada si hablásemos sólo de cine, pero no si se hiciese de pintura, o de pintura dentro del cine como en estos casos, el guiño interdisciplinar es evidente. El momento es acompañado por una música vocal religiosa, apacible y evocadoramente celestial, que si bien ha sido objeto de crítica, para este aspecto resulta efectiva.

Cambiamos ahora de época y estilo y pasemos a tratar *Sonrisas de una Noche de Verano*. Al margen de todos los momentos cinematográficamente pictóricos que apreciamos a lo largo de la cinta, como algunas tomas de la suntuosa cena que ofrece la anciana señora Armfeldt en su lujosa mansión, la escena en que Desirée obsequia con una canción a sus muy atentos invitados o aquella en la que ésta va a visitar a su madre que guarda cama y se coloca a su lado unos instantes ojeando un libro; queremos aquí considerar la película pictórica en sí misma, en su conjunto, pues no es ya una determinada escena la que nos mueve a sentir el trasvase estético de un campo artístico a otro a partir de las cualidades de la imagen y de la influencia de la música (que es lo que a nosotros nos interesa) en algunos momentos para conseguirlo, sino un gran cúmulo de escenas sucediéndose con mucha frecuencia. Con ello, la sensación a la que estamos remitiendo en este “modelo compositivo” es especialmente frecuente en comparación con otras producciones. La película se desarrolla en 1901, y los personajes principales pertenecen a una acomodada clase alto burguesa. El clima en el que se desarrollan las distintas tramas se caracteriza por la ligereza y la influencia de la comedia romántica unas veces, del ingenio de un Pierre de Marivaux retrocediendo en el tiempo, en otras, todo ello imbuido de melodramatismo de corte vodevilesco, del llamado Folletín o, en el plano dramático musical, de la Opereta. La decoración de interiores es muy elegante y recargada, casi rococó, con gran detallismo en las lámparas, las cortinas, las alfombras, los muebles, el vestuario de las damas, las sombrillas de Verano, los encajes, peinados y un largo etc., que, sumado a la iluminación de algunos momentos, a la simetría y composición premeditada en otros y a la naturaleza de las propias escenas dentro de un costumbrismo alto burgués “de época”, conduce al espectador a interiorizar el elemento pictórico con mayor facilidad que otros ejemplos de la obra del director. En cuanto a la música, a su muy frecuente presencia, se le suma ese estilo lírico y melódico, en ocasiones pomposo, recargado en otras,

tópicamente caracterizador y toda esa gama de adjetivos que hemos venido utilizando en toda la Tesis para esta producción, para acabar por contribuir a subrayar la influencia de las artes plásticas en el *film*.

La influencia del Romanticismo y del siglo XIX en general es palpable en muchas producciones del director sueco y ello se puede apreciar en varias escenas de algunas de sus películas. La presencia de la naturaleza es especialmente reveladora al respecto. Pensemos en algunos cuadros del ya citado C. D. Friedrich o en la pintura simbolista de un Arnold Böcklin o Carlos Schwabe, por ejemplo, y siempre teniendo en cuenta que “esa influencia de un cuadro en particular, no implica una copia fidedigna del mismo, sino la asunción de sus cualidades primordiales o de su estilo”<sup>545</sup>, es decir, conseguir llevar a la película el espíritu y atmósfera del estilo de un pintor. En *Fresas Salvajes*, Isak Borg camina dentro de uno de sus sueños a través de un tenebroso bosque, con árboles retorcidos y deshojados, la luz espectral de un extraño atardecer que acentúa los contrastes de luz-sombra, en el que además cientos de aves surcan el cielo e inquietan con su áspero graznido, y llega a una cuna con el bebé de su prima Sigbritt, cuna aparentemente abandonada, decorada con tela muy blanca. El psicoanálisis, el simbolismo, el tópico estético de lo *sublime*..., todo ello se funde en unas imágenes que recogen la influencia de determinados pintores<sup>546</sup>. La música que acompañará esta secuencia sigue un estilo sinfónico de oscura instrumentación, de suspensiva expresividad, pendular en algunos momentos, con breves pasajes de un cromatismo postromántico/preexpresionista y con el añadido de algunos instrumentos que precisamente a finales del siglo XIX se asociaron al elemento simbólico, como el arpa o la celesta.

Esa misma influencia decimonónica, pero con mayor razón de ser debido a la ambientación de la acción, se aprecia en *Gritos y Susurros*, que discurre en los primeros años del siglo XX, pero con una estética directamente deudora de la segunda mitad del siglo XIX. Ahora hablaríamos de un romanticismo elegante, de corte aristocrático, donde priman los interiores de una mansión burguesa en la que dos hermanas se han dirigido para cuidar a una moribunda tercera. La presencia de la influencia plástica en esta película es especialmente intensa a lo largo de todo su desarrollo, apreciable en la disposición de los cuerpos humanos,

---

<sup>545</sup> BORAU, José Luis. *La Pintura en el Cine, el Cine en la Pintura*. Madrid: Ocho y Medio, 2003, p. 33. (2003).

<sup>546</sup> Tengamos presente que autores como Gado han hablado de la secuencia, dentro del contexto global del *film*, mediante planteamientos tales a que el bebé pueda representar la fantasía de Bergman de regresión desde la culpa y el dolor de la conciencia hasta el “todo proveedor” amor de la madre.

objetos, etc.<sup>547</sup>. También y de forma muy recalcada por el juego de colores de la película. En efecto, en *Gritos y Susurros* Bergman utilizará una trilogía cromática de rojo-negro-blanco que inundará visualmente toda la película, además de contener una red de simbolismos personales para el director en los cuales no nos vamos a detener de nuevo. Vamos a escoger dos escenas para no extendernos en demasía. En la primera, la acción es trasladada al pasado, a los recuerdos de Agnes de su infancia y de su fría relación con su madre. Vemos a la Agnes niña espiando a ésta, que se mantiene en una posición que definiremos en estos términos: en un plano entero observamos a la mujer sentada de perfil en un escritorio, con un elegante traje blanco cuyos pliegues caen con gracia y soltura y reposan en la moqueta; una moqueta cuyo intenso color rojo es el mismo que el del tapiz de los lujosos muebles y paredes que rodean y contrastan con el luminoso blanco del vestido y que a su vez se corresponde con las rosas blancas que tiene enfrente. La actitud concentrada de la dama y la sensación de captación del *instante*, casi de intromisión (la que siente la niña) potencian la vena pictórica de la imagen. La música que acompaña el momento será la *Mazurka núm. 4 en La Menor* del *op. 17* para piano de Chopin. Una vez más, los elementos de connotación que frecuentemente se asocian al compositor polaco favorecen la apreciación pictórica de la escena. Nos estamos refiriendo a esa elegancia aristocrática, de salón burgués y a esa refinada melancolía, de piezas como la que escuchamos. Pocas veces, en todas las apariciones de música de Chopin de la trayectoria del director -después de Bach ha sido sin dudas el compositor más asiduo en su obra- hemos observado un adherencia tan pura como en el caso de las cuatro exposiciones de esta mazurka en *Gritos y Susurros*. En segundo lugar, vamos a hablar de una escena en la que cabría hablar más bien de la Escultura en el Cine, en vez de la Pintura. Se trata de una escena en la que se insinúa una representación de *La Piedad* de Miguel Ángel mientras suena la *Zarabanda* de la *Suite núm. 5 en Do Menor* para chelo de Bach, dentro de un simbolismo explícito pretendido por el director atendiendo a la temática profunda del *film*. La escena en cuestión presenta a la enfermiza Agnes apoyada en el regazo de su criada Anna con sus senos descubiertos y acariciando con ternura a la enferma, olvidada por sus dos hermanas. La disposición que mantienen recuerda inevitablemente a la citada obra de Miguel Ángel, como efectivamente

---

<sup>547</sup> Entre las muchas disposiciones a tener en consideración nos parecen especialmente interesantes la de la moribunda Agnes reclinada sobre las almohadas de su cama, situación recogida en innumerables ocasiones por la pintura más académica de la segunda mitad del siglo XIX y los juegos con la profundidad de campo, a los que se suma el reencuadre de puertas abiertas presentándonos las escenas de la sala contigua a la que contiene la cámara, de una forma, efectivamente, muy pictórica. (De igual manera a esto último, *Sonata de Otoño* contiene más de un ejemplo de estos reencuadres que aíslan, canalizan y cierran el espacio. Por cierto que Borau ha comparado el trabajo fotográfico de S. Nykvist de algunas películas de Bergman con la intimidad doméstica de Anna Ancher [*ibid.*, p. 54], y así podrían entenderse estos ejemplos).

era la intención del propio Bergman, evidencia que no admite discusión; pero es la propia música de Bach y toda esa carga emocional de su obra de la que tanto se escribió en el presente trabajo doctoral, la que acaba por reforzar la conexión.

Si en el anterior ejemplo hablamos de Escultura, durante la presentación de los títulos de crédito de *La Carcoma* además de Pintura hablaríamos también de Arquitectura. La música en este caso recuerda una pavana de fines del Renacimiento o incluso danzas posteriores del Barroco y del siglo XVIII, mediante laúd, instrumentos de madera (corno inglés, flautas) en la melodía, el ritmo y estilo general... No en vano se trata de la versión instrumental de una balada de un poeta y músico-trovador sueco del siglo XVIII, C. M. Bellman. La adaptación y los arreglos para el *film* se deben a Jan Johansson, y en los giros armónicos, progresiones, gestos melódicos, adición posterior del piano pretendiendo cierto pseudo-romanticismo, etc., se varía suficientemente la pieza para que a lo sumo quede una “sensación de historicidad” musical para ambientar las imágenes de los títulos de crédito. Con ello, se realza la dimensión histórica de los pequeños castillos, murallas, casas y callejuelas históricas, alguna iglesia..., todo imbuido de un melancólico ambiente otoñal, mientras las imágenes se van encadenando sin excesiva dilación una en otra evitando así la parcial rigidez de un montaje puro y favoreciendo la lírica sensación de cadencialidad que va dejando el rastro musical. Aunque la fotografía de la película es una vez más de S. Nykvist, para estos *main titles* volvió a trabajar con un antiguo colaborador, Gunnar Fischer, director de fotografía de *El Séptimo Sello* o *Fresas Salvajes* entre muchas otras, quien consiguió una vez más unos minutos artísticos de efectiva belleza, con unos característicos tonos pálidos, y donde la música, insistimos, supone una seria aportación. Concretamente la primera imagen que se muestra recuerda una obra del pintor recién citado J. Vermeer, *Vista de Delft*, y no nos referimos a la composición punto por punto, ni al enorme cielo de blanca luminosidad que se cierne sobre la célebre obra del artista flamenco, sino a una impresión general derivado del parecido de algunos puntos, de ese primer impacto que incide sobre cualquier espectador que conociese la obra en cuestión y que al ver la imagen cinematográfica repentinamente difícilmente no le evocaría su recuerdo, más aún si suena la música en cuestión.

El ingenuo montaje de la segunda mitad del sueño surrealista de Bengt en *Música en la Oscuridad* en que asciende por el agua rodeado de elementos referentes al ámbito de los



sueños, con un pez enorme, plantas extrañas..., mientras oímos los manierismos impresionistas de una composición de Von Koch, también debería incluirse en este capítulo.

*Sonata de Otoño* es una de las películas más intimistas y “acogedoras” de toda su producción, a pesar o al margen de la dureza de los contenidos. Nos referimos al ámbito casero donde todo se desarrolla, el clima otoñal, las profundas reflexiones en torno a la Música Clásica, la presencia del piano de Chopin y el chelo de Bach, los recuerdos del pasado y la captura del instante en algunos momentos... Se aprecia por ejemplo en una de las escenas donde el difunto compañero sentimental de Charlotte, Leonardo, toca una zarabanda de Bach en su chelo, de espaldas a la toma, mientras seis personas le escuchan meditabundos, en extremo concentrados. De nuevo la composición del momento, los cuerpos, las miradas, los distintos ángulos desde donde cada personaje mira o siente al chelista, las posiciones de las sillas y los distintos tonos de luz sobre la madera y la pared blanca, el estatismo y la atmósfera general engendrada mientras suena una música que además pertenece a la diégesis misma, nos transporta unos breves segundos más allá del punto de referencia cinematográfico como tal, que es trascendido. El problema, lógicamente, y a pesar de las palabras de Bazin que recogimos al comienzo, está en que por muy válidos que sean los juegos de luz, los colores, la composición escenográfica y demás, la técnica pictórica como tal, la pincelada, se halla ausente<sup>548</sup>. Por eso mismo creemos que tanto en este ejemplo como en algunos de todos los anteriores, la música es tan importante, de cara a solventar estos problemas estéticos en la medida de lo posible.

Y, finalmente, una última observación más que pictórica, fotográfica. Históricamente, mucho se ha especulado sobre la relación de los colores y sus tonos con los sonidos musicales derivados de los timbres instrumentales y los propios tonos, incluyéndose a veces cuestiones de intensidad, altura y demás. Las teorías sobre los colores como tal que desde Wolfgang von Goethe a Wassily Kandinsky pasando por los poetas simbolistas o el compositor Alexander Scriabin -en casos como éste último relacionándolo directamente con lo musical- por no hablar de todos los estudios neurofisiológicos del siglo XX, mantienen una diversidad de conclusiones -de difícil consenso- sobre las cuales no nos vamos a detener, por tratarse de un complicadísimo campo donde se mezclan Estética, Acústica y Psicología (tanto en los

---

<sup>548</sup> Ortiz y Piqueras no han dejado de constatar esta cuestión cuando por ejemplo se pretende la cita pictórica directa, aunque igualmente afecta a la pretensión pictórica como tal. (Véase ORTIZ, A.; PIQUERAS, M. J. *Op. cit.*, p. 200).

aspectos físicos y perceptivos como en los emocionales y psicoanalíticos)<sup>549</sup>. Pero para acabar, vamos a traer a consideración la posible conexión sinestésica entre el expresionismo visual (no referido a las formas y los volúmenes sino a la iluminación y los contrastes) de algunas escenas o secuencias de *Persona*, *La Hora del Lobo* y *Fresas Salvajes* con la música que oímos. El director de fotografía u operador de las dos primeras fue Nykvist, leyenda de su oficio de quien se ha dicho que pinta con luz y a quien hemos citado en más de una ocasión; el de la tercera fue Gunnar Fischer, cuyo magisterio fue con los años desplazado en la obra bergmaniana al aparecer en escena el primero. Nos referimos a imágenes como la pesadilla de Isak Borg al comienzo de *Fresas Salvajes*, a la secuencia del asesinato del niño-demonio o el final con el aniquilamiento -autoaniquilamiento, en el fondo- del protagonista masculino en *La Hora del Lobo*, además de algunos momentos en el interior de la mansión en la misma película, o muchos otros momentos de *Persona*, como algunos instantes del mismísimo prólogo del *film* u otros en los que se confunde realidad con ficción y sueño, o la agresión física de Alma sobre Elisabet y previo gesto de “vampirización” de la última, en ambos casos con música simultánea. El trabajo con la iluminación, las zonas de clímax creadas, las sobresaturaciones y contrastes de negro-blanco límites, la etérea atmósfera de otros momentos, etc., mientras se oye una música agresivamente disonante, sobreaguda y texturalmente sobresaturada unas veces, hiriente e incisiva otras, la modernidad de su técnica mediante *glissandi* en violines, *clusters*, el *sul ponticello*, el trabajo electro-acústico (muy puntual), el viento metal tratado al uso vanguardista y neovanguardista, los contrastes extremos de alturas, etc., permite preguntarnos si podrían entenderse ambas áreas en vínculo, pero sin que sea nuestro propósito afirmar o negar nada al respecto. Ya hemos comentado de pasada lo complicado e inconcluso de las distintas teorías que relacionan ambas áreas. Si por ejemplo relacionamos ese uso de la luz y del blanco y negro con la música descrita, habría que acudir tal vez más a las sensaciones emocionales que a lo físico *per se*, y más si tenemos en cuenta que desde el Expresionismo musical en adelante (y nos referimos a las tendencias de él derivadas) esa liberación de los sonidos en el sentido más amplio del término puede entenderse también como la exaltación agresiva de los colores y sus tonalidades y mezclas; pero dentro del blanco y negro habría que ver cómo lo podríamos entender, y siempre dejando

---

<sup>549</sup> Y puesto que nos estamos moviendo en el ámbito cinematográfico, no convendría olvidarnos de autores como Mitry, que también han disertado al respecto. (Véase MITRY, J. *Op. cit.* (II), pp. 152-65). Mitry aconseja prudencia a la hora de buscar rígidas simbologías para los colores por un lado y para su asociación psicológica con la música por el otro. Directores tan importantes como Sergei Eisenstein también han teorizado sobre la cuestión, mostrándose partidario de relaciones arbitrarias en el marco de un sistema de imágenes que dicta una obra de arte dada y no de relaciones absolutas.

a un lado las vivencias personales o las “taquigrafías históricas”, lo cual a su vez es para algunos teóricos más que problemático, imposible. De aquí, que en nuestro actual razonamiento nos hayamos decantado por una opción en la que planteamos o proponemos una reflexión que no invita a la conclusión tajante, sino precisamente a la reflexión como tal.



## EL SINGULAR CASO DE *EL ROSTRO*

Esta película constituye una excepción dentro del tratamiento musical que el director dio a sus películas, y de ahí el título de este “modelo compositivo”. La música, que además fue compuesta por el que podríamos adjetivar como “compositor fetiche” del director en la década de los años cincuenta, E. Nordgren, no se ajusta a nada de lo que podemos apreciar cuando analizamos la música de esas películas; ni la típica música de cine de producciones pretéritas como *Música en la Oscuridad*, *Ciudad Portuaria* o *Fresas Salvajes*, cada una con sus características propias eso sí, pero dentro de un estilo sinfónico o con abundante cuerda, con elementos dramático-caracterizadores como el tematismo o los *leitmotiv*, el simbolismo tímbrico-organológico adherido estandarizadamente a un determinismo audiovisual codificado casi hasta la canonización y todo ese largo etc. de rasgos que hemos venido comentando en determinadas secciones de este trabajo doctoral. Tampoco encontramos esos grandes bloques de silencio que encontrábamos en obras como *El Silencio* o *La Vergüenza*, ni una música de estilo contemporáneo y rupturista para empatizar con películas igualmente rupturistas como era el caso de *Persona*. Podríamos pensar entonces en la presencia de la Música Clásica preexistente, aunque fuese en pequeñas dosis, como por ejemplo vimos con *Gritos y Susurros* o *Como en un Espejo*, pero tampoco. El caso de *El Rostro* sigue un estilo músico-cinematográfico diferente, distintivo. A continuación vamos a esclarecer el porqué.

La película comienza, después de los créditos, con una presentación del lugar, de los personajes que integran la Compañía Ilusionista Vogler uno a uno en silencio realizando distintas actividades: comer, dar de beber a los caballos, recoger raíces con propiedades especiales o fumar despreocupados. La acción se localiza en la Suecia de mediados del siglo XIX. Se aprecia cierto bucolismo tenebrista, de cuño romántico, en el paraje donde se encuentran, en sus vestiduras y maneras... Se oye mientras tanto música incidental de guitarra clásica sin acompañamiento, desplegando notas sueltas y espaciadas, realizando un leve juego a lo pregunta/respuesta, sin ningún tipo de alarde técnico, ni textural, evitando la exageración pero subrayando suficientemente la escena gracias a su ligero carácter enigmático y misterioso<sup>550</sup>. Cuando ya han salido todos en imagen, cuando ya han sido presentados de

---

<sup>550</sup> Este estilo musical nos acompañará hasta prácticamente el final de una película que estará cargada de elementos esotéricos y mágicos (la anciana bruja, la carroza a través de una lúgubre naturaleza, el elemento mágico, el muerto que luego resulta no estarlo, etc.). Aunque la película esconda un mensaje profundo alejado de todos estos elementos superficiales, éstos no dejan por ello de estar presentes y tener por tanto la importante relevancia de lo visible como tal.

alguna manera, la guitarra amplía un poco su registro, arpeggia y se acerca más a un fraseo digamos melódico o con mayor base estructural, consiguiendo de esta manera una sensación progresiva, una vez ya han sido hechas esas presentaciones y ahora viajan todos juntos en la carroza a través del bosque, pero sin perder la sutileza y estilo que mantendrá a través de todo el metraje. Se ponen en marcha, vemos la carroza desplazarse y regresa la anterior música. Van dialogando sobre diversos asuntos, callan y se ve a la carroza a través del nebuloso bosque. Regresa la música de guitarra clásica, siguiendo con su estilo, pero jugando con otras notas. Esta vez “entra” dentro de la carroza con los personajes y su diálogo, pero enseguida la música se disipa para dejar sin acompañamiento las tetricas palabras de la vieja “bruja” y además sin esperar cadencias concretas, fraseos finales o disminuciones de volumen, de hecho da la sensación de que fuese a empezar de nuevo debido a las últimas notas escuchadas, un último arpeggio con carácter un tanto suspensivo. Al oír algo inquietante en el bosque se detienen para averiguar qué es. Vogler se baja y he aquí que encuentra a un actor alcohólico con aspecto de pordiosero, que le dará una disertación sobre sus anhelos de autoanulación externa para liberar su mente y su corazón. Le recoge y mete dentro de la carroza, que de nuevo es vista desde fuera a través del bosque y la niebla y acompañada por la misma música del comienzo del *film*, la cual una vez más se introduce con los personajes dentro de la carroza y añade de nuevo el fraseo musical suspensivo, de pregunta sin respuesta, de antecedente sin consecuente, remarcando aún más el estilo y efecto de pincelado musical, de color genérico, que viene aportando la música a las imágenes en todo lo visto hasta el momento. El actor acabará falleciendo al poco rato (aunque mucho más tarde se compruebe que todavía estaba vivo). En su proceso final, mientras se va acercando a la espiración pronuncia sus últimas palabras sobre lo que está experimentando en ese preciso momento de transición a un muy atento e inquisitivo Vogler. Mientras, se oyen de fondo y a bajo volumen dos golpes juntos de timbal, que recuerdan a los golpes de timbal de los títulos de crédito y al palpitar de un corazón, el del actor a punto de fallecer. Sin embargo, no es un ejemplo de las conocidas ilustraciones musicales de la música de cine, las cuales buscan una paralelización excesivamente redundante, sino más bien una forma de recrear musicalmente una situación dada, mediante una correlación que sin suponer un contrapunto dramático o una severa desdramatización, está muy lejos del exceso melodramático, mediante la sutilidad de su presencia gracias a un volumen y textura en absoluto saturadores, a su simplicidad tímbrica..., es decir, a todos los rasgos del tratamiento musical de la película, a lo que se suma su

presencia continua pero nunca abusiva, buscando un logrado equilibrio entre el edulcoramiento innecesario y el áspero silencio semiperpetuo.

Hemos elegido estos primeros minutos de la película para ejemplificar lo que queremos decir, pero se podrían haber elegido muchos otros, por seguir estas directrices de manera fiel en la mayoría de las veces. Añadamos alguna más, de todas formas, para acabar de acotar y definir el estilo musical del *film*. La anciana “bruja” se encamina a hacer compañía a una joven y asustadiza sirvienta que se encuentra en su cama intentando dormir, dentro de la casa a la que se ha trasladado la acción. La bruja le cuenta de la importancia del amor en este mundo, tras cantarle una canción narrativa, y cuando termina se introducen varios arpegios de guitarra clásica, nostálgicos y con un carácter muy similar al estilo de música de guitarra de toda la película. Mientras, los relámpagos iluminan la habitación, la tormenta se acerca. La música continúa caracterizándose por su sutilidad, comedimiento y elegancia. La vieja se va y deja sola a la joven sirvienta, que ya duerme, y la música se torna un poco más agresiva, lo justo para “imitar” mediante una serie de arpegios y liviana respuesta, acentuado los relámpagos y su efecto, a lo cual ayuda también el uso de una armonización un tanto tenebrista a base del típico acorde de séptima disminuida más algunas notas añadidas y la incorporación del arpa. La anciana habla de muertos vivientes, de su llamada de ultratumba, hace cruces invertidas en la pared... De repente siente que alguien se aproxima por la puerta y se esconde para no ser vista. El intruso en cuestión no es otro que el actor alcohólico que se supone estaba muerto; sin embargo, la música cesa y no parece importante subrayar dramáticamente esa “aparición” fantasmal, cuando lo más lógico si seguimos los cánones del empleo de la música en el cine en general y de buena parte hasta la fecha del cine de Bergman en particular, hubiese sido el añadido musical sorpresivo (o por lo menos el añadido musical). Se ha preferido el silencio musical, aun viniendo de unos segundos pretéritos que sí incluían la música. Y lo mismo se puede decir de la siguiente escena, donde el cochero de la mansión y un sirviente hablan sobre la “mala espina” que les da Vogler y sobre el enigma de su *rostro*, palabras que parecen esconder parte del sentido último del *film*, pero que no vienen acompañadas por ninguna música que realce indicativamente su importancia y trascendencia. Tampoco hay música cuando su conversación es interrumpida por la aparición del “fantasma” alcohólico que les roba el vodka. El susto, la sensación de sorpresa inesperada es dejada a la discreción de los relámpagos y rayos que inundan la cocina en ese preciso instante. Estos últimos ejemplos evitan el factor dramático-musical directo, pues parece seguirse las teorías de una música que no detalle continuamente la acción, que evite redundancias innecesarias y

que se permita evitar incluso su misma presencia no por evitar a toda costa el añadido musical en el cine, sino por considerar que la música se diluye en el conjunto de toda la película, que va enmarcando su carácter, dando color a la acción dentro del conjunto global que forma el *film*, en el cual no es siempre -muchas veces sí, pero no siempre- necesario la sincronización de la música con una determinada secuencia filmica, pues toda la película ya llega impregnada de la música que hemos ido escuchando con anterioridad, la que sonará con posterioridad, etc.

Y por último, analicemos una de las últimas secuencias. Aquí, Vergerus se dispone a realizar la autopsia a lo que él cree es el cadáver de Vogler, si bien éste sigue vivo y planea vengarse de aquél mediante una serie de ilusiones que le aterroricen, dentro del desván solitario y medioscuro en el que Vergerus procede al análisis médico. Se suceden ahora los momentos más inquietantes y tensos de toda la película. Una vez terminada la autopsia, le vemos registrando los distintos datos, pero se empiezan a suceder diversos elementos “paranormales” que le asustan, al comienzo levemente pero después el miedo irá en aumento. Procura conducirse por sus principios positivistas y buscar lógica a esos extraños sucesos, pero éstos persisten. Vogler juega con él: de repente aparece una mano sobre su escritorio, un ojo en el tintero, el rostro de Vogler en un espejo... Ni uno solo de esos “sustos” es acompañado por música. Ésta tarda en entrar, y sucederá en otro de esos pequeños golpes de suspense, al ver ahora Vergerus el reflejo en el espejo de todo el cuerpo y rostro del supuesto cadáver que estudiaba. Se oye un redoble sobre timbal, que para enseguida. Unos segundos después una mano coge por el cuello a Vergerus por detrás y lo aprieta contra la verja de madera. Regresan los golpes percusivos insistentes y rítmicamente estables, como los escuchados en parte de los créditos. Quedan de fondo y a menor volumen, aumentan un poco el volumen, vuelven a bajar, aparecen, desaparecen, para volver a aparecer, acrecientan sin ningún tipo de estridencia el suspense del momento, el miedo de un Vergerus perdido y asustado por la estancia. Se introducen una vez más cuando definitivamente se le aparece Vogler delante cuerpo a cuerpo, va a por él acorralándole e imitan el palpar de un corazón, del pulso, acrecientan su volumen y velocidad, la tensión de la escena aumenta... y Vergerus cae por unas escaleras rodando y estalla en gritos de horror, que sustituyen y desplazan a una música que acaba desapareciendo, hasta que su mujer Manda entra e interrumpe la función, desaprobanda a su marido. Se ha conseguido con esta música acompañar toda la secuencia sin “estorbar” a la acción, sin sobrecargarla musicalmente, mediante medios muy simples pero a todas luces eficaces, lejos de la pretenciosidad y de acaparar la atención del espectador



reforzando unas imágenes que no han necesitado más que una pareja de timbales como préstamo dramático-musical.

Sin embargo, autores como Wood sostienen que en esta obra Bergman se coloca careta tras careta y se vale de complejos efectos de distanciamiento, lo cual le lleva al error, y pone como ejemplo la anterior secuencia. Tras definir el *film* como un *film* “de horror”, el exégeta bergmaniano matiza que tal vez no se trate de un *film* de horror al uso, pero que sí podemos hablar de alguna secuencia cercana al horror “gótico”, como es el caso de ésta, conducente al error:

hay, en efecto, dos leyes que un *film* de horror no puede quebrantar: en primer lugar, el espectador ha de creer, hasta el momento de la explicación final (si es que hay tal explicación), en el carácter real de la amenaza, aun cuando se trate de una amenaza sobrenatural; y en segundo lugar, el espectador debe identificarse hasta cierto punto con las víctimas potenciales. Al saltarse a la torera ambas leyes, Bergman obtiene una secuencia de horror que nos deja absolutamente fríos. [...] En todo momento somos conscientes de la imposibilidad en que nos encontramos de “sentir” lo que Bergman quiere que sintamos<sup>551</sup>.

Refutamos la tesis de Wood por considerar que las intenciones dramáticas de Bergman van en otra dirección, y el empleo musical de la secuencia parece darnos la razón. Para empezar, no creemos que la secuencia pretenda recrear nada de lo que puede ofrecernos una película gótica típica, para lo cual podría haberse abusado de una serie de recursos musicales cliché que sin embargo son aquí muy sutiles. Además, no se renuncia al efecto suspense, que efectivamente sí se consigue, pero como ya dijimos, a través de otros medios (incluidos los musicales) y a un nivel de intensidad y/o estilo muy diferente al que afectan esas dos leyes de las que nos hablaba Wood, pues sostenemos que de esa intención del director en situarse en una posición de sutil distanciamiento proviene la elegancia genérica del *film* y de ahí su música, donde el concepto de *horror film* no tiene aquí cabida alguna.

Tampoco se ha de soslayar otra cuestión imprescindible, y es que aquí no se trata realmente de lo que vemos, pues todo es apariencia y la película se adentra en otros ámbitos. Además de la sucesión de metáforas que sutilmente se muestran y que convierten el *film* en una alegoría sobre el propio Bergman como artista (como trataremos con más detenimiento en el siguiente epígrafe), se trata el problema de la fe y de la religión. Emanuel (etimológicamente “Dios-con-nosotros”) Vogler simboliza la figura de Jesucristo. Gado

---

<sup>551</sup> WOOD, R. *Op. cit.*, p. 97.

realiza uno de los mejores ejercicios interpretativos de la película en su obra<sup>552</sup>, incidiendo en la barba (postiza) de Vogler, el título como la cara de Jesús, la confrontación con las autoridades como el juicio ante Pilatos, la agonía de la humillación, su magia como los milagros que se pedía a Cristo para que el pueblo creyese... Se trata en definitiva de una variación más de las muchas que Bergman realizó sobre el tema de la Pasión. La música acompaña la narración dada, la coraza, podríamos decir, del verdadero corazón del guión, que queda oculto y hay que descifrar, pero no por ello deja de tener importancia, pues es una parte más de la obra cinematográfica. No obstante, no se puede olvidar el resto del conjunto, como es el plano profundo de cada obra.

De todo lo comentado sobre la música en esta película se confirmarían las palabras del comienzo y la *raison d'être* del título dado a este epígrafe. Siendo un caso singular, tal singularidad debiera ser cotejada también no ya con la propia obra del director sino con algunas teorías músico-cinematográficas, con intención de aunar criterios o posibles similitudes de planteamientos.

Frecuentemente se asocia el cine de *Hollywood* de los años treinta, cuarenta y posteriores a un cine con muchísima música, casi como si de un fondo musical continuo se tratara. Sin duda, el *mainstream* de la época ha dado innumerables ejemplos de ello. Pero tenemos que hacer la salvedad de que no siempre fue así, pues se dan muchos ejemplos de películas muy conocidas y de patente calado comercial que no hicieron un uso abusivo de la música, que no siguieron -por hablar de forma genérica- el llamado “modelo Steiner” o posteriores evoluciones como por ejemplo el sinfonismo ecléctico. No es la primera vez que hacemos esta matización, que creemos imprescindible, para aclarar que ni todas las películas americanas siguen esos patrones estilísticos, ni todas las europeas de la época otros alternativos: se dan ejemplos de todo a ambos lados el Atlántico, aun predominando más una concepción a la otra en el cine americano. Partiendo de aquí y de lo que algunos compositores y teóricos consideraron ya en los años treinta y cuarenta un abuso musical poco merecedor de elogio, comenzaron a darse alternativas.

Posiblemente la primera de todas, procede curiosamente de uno de los pioneros de la música de cine en Europa, Maurice Jaubert, también importante divulgador de ideas. Fue muy crítico con el estilo hollywoodiense en el que se siguiese la línea de nombres como Max Steiner o Erich W. Korngold, es decir, el excesivo subrayado y enmarcamiento, conducentes a

---

<sup>552</sup> Véase GADO, F. *Op. cit.*, pp. 233 y ss.

ese exceso en el énfasis dramático y en la psicología de los personajes. Lo que Jaubert le pide a la música no es decoración como añadido gratuito, sino abandono de la herencia postromántica de la música descriptiva y confianza en soluciones contemporáneas que aborden el hecho nuevo del cine sin lastres estéticos: una música no narrativa, sino visual<sup>553</sup>. Cuando se acude a sus colaboraciones con Jean Vigo o Marcel Carné en los años treinta, en obras como *L'Atalante* o *Le Quai des Brumes*, se aprecian algunos de sus planteamientos<sup>554</sup>. Sin embargo, su crítica funciona muy bien si se coteja por ejemplo con un Korngold de la época, pero una o dos décadas más tarde el propio Jaubert -no hay ejemplos de su trabajo por entonces pues murió en el frente bélico en 1940- podría someterse a crítica desde una visión retrospectiva, por no abandonar plenamente ese papel dramático de la música que él criticaba.

La cuestión es si cabría hablar de una influencia de las ideas de Jaubert (o de forma indirecta a través de su rastro y evolución en otros compositores y autores a los largo de los años) en *El Rostro*. Y la respuesta sólo puede ser ambigua. Desde luego, si de lo que se trata es de reducir la participación musical, de que no se dedique a explicarnos en demasía las imágenes, que minimice su expresión y sea más decorativa, que elimine los desarrollos sinfónicos y demás, podríamos ver el trabajo de Nordgren aquí como un receptáculo de unas ideas formuladas veinte años antes y como crítica a un cine y una música concreta de aquellos años. Sin embargo, y como hemos dicho, el trabajo de Jaubert no elimina del todo algunos aspectos como por ejemplo el sinfonismo, y aunque hace otro uso de él, hay más de un momento en *Quai des Brumes* póngase por caso, en donde la cuerda frotada subraya, enmarca y enfatiza como venía siendo habitual... aunque en pequeñas dosis. Desde luego no es el caso

---

<sup>553</sup> En su ya célebre conferencia londinense de 1937, dijo: “pedimos a los músicos un poco más de humildad. No vamos al cine para oír música. Lo que le pedimos a la música en el cine es que profundice (dilate) en nosotros una impresión visual. No le pedimos que nos ‘explique’ las imágenes, sino que les añada una resonancia de naturaleza específicamente distinta. No le pedimos que sea ‘expresiva’ o que añada su sentimiento al del realizador o al de los personajes, sino que sea ‘decorativa’ y que una su propio arabesco al que nos propone la pantalla. Que se libere, en definitiva, de todos sus elementos subjetivos para que nos haga físicamente sensible el ritmo interno de la imagen sin que por ello se esfuerce en traducir el contenido sentimental, dramático o poético. Por ello, pienso que lo esencial en la música de cine es que cree un estilo que le sea propio. [No se puede] contentar con llevar a la pantalla planteamientos tradicionales de composición o de expresión... Liberada de todas las contingencias académicas (desarrollos sinfónicos, ‘efectos orquestales’, etc.), la música, gracias al *film*, nos revelará un nuevo aspecto de ella misma. Le espera explorar todos los dominios del sonido que se extienden entre sus fronteras y los sonidos naturales; volver a dar su dignidad a través de las imágenes a las fórmulas más comunes, presentándolas bajo una nueva luz: tres notas de acordeón, si responden a lo que exige una imagen particular, serán siempre más emocionantes que la música del Viernes Santo del *Parsifal*...”. (Tomado de COLÓN PERALES, C. INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*, pp. 46-47).

<sup>554</sup> Se observa cómo utiliza la “excusa” de la música diegética para ambientar una situación, cómo su música presenta frecuentemente una intrascendencia, ligereza, poca instrumentación, anulación de *pathos* excesivo, etc., que recuerda el enfoque de algunas composiciones del “Grupo de los Seis” francés. También en momentos de clímax dramático (el momento del beso, una pelea, tensión, una amarga despedida...) guarda a veces silencio, un silencio que además, en líneas generales, es mucho mayor que algunos de sus contemporáneos americanos (y también algunos europeos).

de la película que ahora tratamos, pero a su vez, si “tres notas de acordeón, si responden a lo que exige una imagen particular, serán siempre más emocionantes que la música del Viernes Santo del *Parsifal*”, los ejemplos que hemos dado de *El Rostro* serían magistrales e incluso otro buen ejemplo de ese “lo que le pedimos a la música en el cine es que profundice (dilate) en nosotros una impresión visual” del que hablaba el compositor francés en su conferencia. Podríamos concluir en este sentido que los planteamientos de Jaubert, muy válidos para su época, evolucionaron y mantuvieron su resonancia en el oficio europeo, pero que veinte años después habían sucedido demasiadas cosas en el mundo del celuloide, y cómo no, afectaron a la música. El concepto de “música desdramatizada” que propone puede enfocarse o plantearse también desde la cuestión del grado de intensidad: los momentos musicales de *El Rostro* no eluden en ningún momento el énfasis dramático y la profundización en la psicología de los personajes o de las situaciones, simplemente lo hacen con esa dosis de sutilidad, elegancia, comedimiento lacónico y acompañamiento (en el sentido correcto de lo que se entiende por “acompañar” a algo) de la que hemos hablado. A su vez, esa unión del propio patrón rítmico de la música con el patrón visual de cara a hacer físicamente perceptible al espectador el ritmo interno de la imagen -otra de las propuestas de Jaubert- no tiene aquí papel alguno.

En la evolución de la crítica al estilo músico-cinematográfico digamos, estándar, cabe citar a Adorno y Eisler, cuyas palabras han sido tomadas en varias ocasiones previamente, precisamente como crítica a determinados usos musicales en el cine. Pero ahora se trata de ver las soluciones que proponen y cómo se podría entender a la luz de las mismas, esta película. Se ha acusado a los autores en más de una ocasión de que el espacio que dedican en su conocido libro a la crítica es mucho más amplio que el que dedican a las propuestas alternativas, y la elocuencia que de ello se deriva. Si de lo que se trata es de utilizar *música nueva* siguiendo la línea de Schönberg y sus seguidores a partir de las posibilidades funcionales dramáticas y/o estructurales alternativas al modelo dominante y para las cuales remitimos a su tratado varias veces citado, difícilmente -y el desarrollo de la Historia del Cine y su música durante el resto del siglo XX así lo ha atestiguado- cabe su uso en las películas esperando que el público se desligue de lo que tales sonoridades transmiten. No vamos a repetir contenidos ya desarrollados en la Tesis sobre los usos de la música experimental en el cine en general y en Bergman en particular, para lo cual remitimos a los apartados o películas correspondientes. Ahora bien, *El Rostro*, al menos parcialmente y sin un solo gesto de modernidad musical disonante, atonal y demás, consigue en el empleo de su música librarse del filón crítico de los anteriores pensadores y lo hace desarrollando otras

opciones compositivas, en las que se evita: el uso de los temas y *leitmotifs*; del melodismo y la eufonía, pues la música del *film*, si bien no es disonante o excesivamente cromática, tampoco es melódica en el sentido de que apenas se desarrolla, sus células musicales, sus acordes en ocasiones insistentes no frasean con direccionalidad y formalismo, simplemente suenan, acompañan, con un sutil lirismo palpable pero discreto, como hemos visto. Otro punto que los autores critican es esa vaga noción que se tiene de que la música de la película “no debe oírse”, efecto debido en buena parte a su abuso excesivo como música “de fondo”. En esta película, debido a los bloques de silencio (mucho menores que algunas películas posteriores el director pero presentes), las entradas musicales no pasan desapercibidas en absoluto, pero a su vez se subordinan como acompañamiento al *film* mediante su utilización y estilo, colocándose una vez más al margen de ciertos usos y críticas. Por otro lado, tampoco usa ninguna justificación visual desde la diégesis, simplemente suena desde la incidentalidad sin mayores problemas. En cuanto a la ilustración musical excesiva, otro de los puntos de la crítica Adorno/Eisler, la ilustración de los ejemplos comentados vuelve a hacer que repitamos algunas cosas: sutilidad, recreación ambiental general, evitación de exceso, cierto abocetamiento, unicidad tímbrica..., todo ello está en el *film* al servicio de la ilustración, pero por esas mismas características, no tiene nada que ver con la ilustración redundante y recargada. Y lo mismo diríamos con los aspectos geográficos e históricos (nos encontramos a mediados del siglo XIX en Suecia, pero nada de la banda sonora nos conduce a ese contexto), con la *stock music* (esa música hiperencasillada de la cual ya dimos ejemplos), con los clichés, o con sus comentarios de los usos dinámicos de la música en muchos *films*, que no parece tener mayor importancia aquí, donde además, de estilo sinfónico en cualquiera de sus acepciones en su aplicación al cine, no hay ni rastro. Muchos de los puntos de todo este aparato crítico, no afectan a la música de *El Rostro*, y sin embargo, no se siguen las propuestas de estos dos (en las que por otra parte hay contradicciones irresolubles), pero indirectamente, por otro camino, se aprecian puntos de relación.

No se trata tampoco de considerar a la música de este *film* como una especie de modelo dialéctico superior a los otros modelos y alternativas teóricas. No se trata de superación en absoluto y tampoco de ejemplificación pionera, pues la película es de 1958. Pero su originalidad respecto a muchas películas de la década y la rareza que supone dentro de todo el *corpus* creativo de Bergman en cuanto al uso de la música se refiere, ha de ser valorado en su justa medida.

Desde la visión de una música en el cine cuya funcionalidad se base en el desapego con respecto a la descripción concreta de situaciones, de su emancipación, de planteamientos totalmente contrarios a las líneas generales del paradigma estructural y funcional, donde se muestre un desprecio tanto a la música amoldada a la acción, como al análisis que provoca, desde aquí decimos, se habla de música “desdramatizada” para propuestas como las de Jaubert o Adorno/Eisler. También se habla a veces de las concepciones de la música como contrapunto (Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov), de música gestual (Brecht) asumida por el cine, de cuerpo extraño (Jansen y Deleuze), de música antinarrativa (Kracauer), etc.<sup>555</sup>. No pretendemos detenernos a hablar en torno a las propuestas de todos estos nombres, pero sí se va a indicar que si se ha cotejado la música de *El Rostro* con los primeros es porque entendemos el tratamiento musical en el *film* como una especie de desdramatización respecto a otros anteriores de Bergman. Pero por desdramatización no entendemos no-dramatización, sino otro grado más leve (pero efectivo) de dramatización a través de la música: esta música funciona dramáticamente muy bien, pero desde una curiosa utilización de sus elementos, del silencio, de la tímbrica, de los juegos “melódicos”, textura, ligeros giros armónicos..., para acompañar una película de la que por otra parte solo vemos su superficie, pero que es lo real dado y como tal soporta unas requerimientos estéticos.

Por último, y observando cómo se puede hablar de una doble función, ésta se manifiesta por un lado en la capacidad de la música para describir y expresar el tiempo, la emoción, el significado, la espectacularidad..., de una escena amoldándose a su ritmo y a su localización en el *film*; y por otro, para expresar y describir el tiempo, la emoción, el significado, la espectacularidad..., del *film* en su totalidad. Este segundo poder de la música escapa a las herramientas del análisis funcional o por lo menos de un análisis funcional que sea demasiado rígido, matización ésta muy importante. Kurt London ya en los años treinta distinguía entre una dimensión impresionista de la música, vinculada a lo concreto y una dimensión expresionista, referida al conjunto, abriendo un sendero por el que transitarían con los años distintas teorías y enfoques, algunos de cuyos autores acabamos de nombrar, las cuales utilizaban nomenclaturas a veces aparentemente contradictorias o por lo menos dando nombres parecidos a cosas distintas, y donde la severa reflexión desde la Estética llevaba a veces a algunos autores a declarar con absoluta sinceridad que no siempre era posible describir mediante nuestro vocabulario el tipo de sensaciones que podían afectar al espectador

---

<sup>555</sup> Estos datos históricos y algunos de los que siguen, han sido tomados siguiendo como referencia la obra de COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F.; LOMBARDO ORTEGA, M. *Op. cit.*, pp. 249-59.

en función de las aplicaciones que se hiciesen de la música en el cine<sup>556</sup>. En el tratamiento musical de esta película encontramos esa doble función de la que se habla, pero no compiten entre sí de ninguna manera, debido al grado de intensidad de una de ellas. Se observa cómo la música recrea el ambiente general, el conjunto del clima; cómo aparece y desaparece por momentos sin decidir mantenerse demasiados segundos, breve pero palpablemente, cómo no estorba o tapa a la acción y a la narración, con la cual no compete, y se apaga oportunamente, etc., todo ello a partir de los rasgos que hemos ido describiendo. Sin embargo, en nuestro análisis se ha comprobado a su vez cómo no deja de tener una intervención descriptiva manifiesta, cómo se despliega a ras de algunas escenas y de su carga dramática o cómo concretizaba y se detenía en detalles de ser menester, pero con ese grado de intensidad, de levedad, de sutilidad ya definido, que parece contribuir tanto al conjunto del *film* como al momento como tal. Demos como muestra la siguiente escena. Tras la representación de Vogler en casa del cónsul y ser descubiertos sus trucos a la vez que mantenerse un halo de ambigüedad ante su posible efectividad y realidad, un ataque del cochero Antonsson en un arrebato de temor ciego, mata al ilusionista o eso se nos hace creer. Sin embargo no es cierto y básicamente se ha cambiado el falso cadáver por uno de verdad, el actor alcohólico que desaparece y reaparece varias veces y que ha fallecido recientemente. En un momento en que el ayudante Aman (su esposa Manda en realidad), se queda a solas, se oye por detrás de una cortina la voz de Vogler y al rato su mano y le da indicaciones de lo que ha de hacer para ayudarle en su venganza y lección al consejero médico Vergerus. Lo que podría entenderse como un momento de sorpresa, de misterio incomprensible, de temor a los muertos, etc. (pues en mitad de todo el ajeteo con Antonsson y lo que sigue, un primer visionado no deja demasiado claro que han cambiado de cadáver y que Vogler sigue vivo), viene acompañado por una música que a base de un intervalo en guitarra obsesivamente repetido sobre el cual el arpa frasea sobre notas aparentemente azarosas, a veces cromáticas otras menos, consigue mantener el clima de misterio deseado y con muy pocas notas. Esta música funciona a la manera impresionista, empatiza con la situación concreta en la que surge, manteniendo una relación estrecha con las imágenes y la narración del momento, pero con ese grado de intensidad que caracterizó a todo el largometraje y a los minutos que le quedan, a excepción

---

<sup>556</sup> Conviene añadir, de cara a nuestros planteamientos, por lo menos a Edgar Morin, quien bajo el concepto de “música decorativa” hablaba de una música que resaltase el carácter globalizante y cósmico del *film*, disociándose del análisis y de su especificidad cinematográfica; y a Marcel Martin, quien hablaba de “música ambiente” de forma análoga a la expresiva de London y la decorativa del anterior, para una música que cobra libertad dramática frente al excesivo sometimiento, teniendo que ver más con el tono general del *film*, sin necesidad de amplificar o duplicar los efectos visuales, actuando de manera discreta.

de los chocantes y deliberadamente chocarreros tres minutos finales, que nada tendrán que ver con el resto del conjunto filmico, incluido lo musical.



## TRES EJEMPLOS METALINGÜÍSTICOS DE REPERCUSIÓN DRAMÁTICA

El cine de Ingmar Bergman es un cine donde una compleja red de relaciones simbólicas, dramáticas, narrativas y demás, se asocian para elevar todo el conjunto a unos niveles de ejercitación exegética que le han hecho merecedor de toda esa gama de adjetivos (de diversa consideración cualitativa) de sobra conocidos entre los amantes del mundo del Cine. Un importante nudo de toda esa red son los artificios metalingüísticos de los que se ha valido en varias de sus obras. Vamos a centrarnos en dos momentos de dos *films* y estimar la importancia dramática de los mismos, pero por el contenido de las frases, de cara a la alusión del juego cinematográfico en el que la música es un elemento más del mismo.

Un tercer momento de otra película sí tendrá en consideración la música presente y será el último ejemplo del bloque, pero desde otra perspectiva respecto a los otros dos en esta repercusión dramática de la que hablamos.

Comencemos por *Prisión*. La película empieza con la visita de un viejo profesor de Matemáticas a un antiguo alumno suyo que ahora es director de Cine. La visita se produce en medio de uno de los rodajes del director, en un plató. El motivo de dicha visita no es otro que una proposición por parte del profesor: quiere que ruede una película con el guión que le ofrece. Este hombre, que acaba de pasar una temporada ingresado en un manicomio, sostiene una estrafalaria teoría sobre el Mundo y la sociedad; piensa en el Demonio como triunfador frente a Dios y que el Infierno es la Tierra. Pero no sólo eso; también piensa que el Demonio no necesita estrados como los políticos, le basta con dejar las cosas como están, pues esto ya es el Infierno. Además no negará unos puntos de referencia elementales (el *bien*, el *mal*, las religiones, las éticas morales...), para que el Hombre se siga engañando y toda esa maquinaria satánica que son las sociedades siga en marcha. Ésa es la clave de su éxito. Más adelante, veremos al director en casa de unos amigos, uno de ellos escritor (Tomas), comentándoles la extraña visita recibida. Tomas le enseñará agitado una historia que podría adaptarse a la idea del guión del viejo profesor, la cual trata de una prostituta de diecisiete años (Birgitta-Carolina) que entrevistó hace algún tiempo, cuyo novio es a su vez su chulo y que bien podría ser la historia central de ese Mundo/Infierno del guión propuesto. Sin embargo el director de Cine no se da por convencido, de hecho nunca le gustó la temática del guión.

La historia de la prostituta no es abandonada ahí, ya que la propia película *-Prisión* en sí-, acaba centrándose en la misma. Y he aquí que más adelante confluirá con la de Tomas,

pues acaban huyendo juntos, escondiéndose en una pensión y teniendo una pequeña aventura. Es este momento y lugar al cual queríamos llegar para explicar la “vuelta de tuerca” en el juego metalingüístico de la película que realiza Bergman y su significancia para añadir luz a la visión del propio realizador sobre el arte de la dramaturgia, del Cine en su caso, a lo cual nosotros sumaremos la presencia de la música como parte de ese producto artístico que es una obra cinematográfica. Birgitta-Carolina se arrepiente de su escapada y decide separarse de Tomas sin que éste se entere, pero en el momento de la huida se encuentra en la cocina con otras personas, que la retienen un momento. Se trata de una joven pareja. Él reconocerá a Birgitta-Carolina (y ella a él), pero hará como que la confunde con otra persona. Con ese leve y sutil detalle se nos ha indicado que el joven es un proxeneta y por tanto engaña sexualmente a su novia. Birgitta desaparece y los observa desde un pequeño hueco sin ser vista. Desde ahí será testigo de la conversación de la joven pareja de enamorados: ha llegado una carta que confirma sus temores de futura paternidad. Ella llora (son muy jóvenes, no tienen mucho dinero, no están casados...), pero él la anima amorosamente y le propone que lo celebren, que se casen, que no hay motivos para la tristeza. De esta manera la película nos *vende* la imagen positiva de una luz de esperanza sobre el Ser Humano y su posibilidad de amar, a través de un joven cuya imagen parece lavada, como si ya no fuese trascendental en la historia que en realidad su novia es engañada por él en sus “excursiones sexuales”. A los ojos de Birgitta-Carolina parece un hombre responsable, no como su novio, que se deshizo de su bebé, y el espectador es engañado. Bergman nos engaña cual mago con su “juguete-artificio” que es el Cine<sup>557</sup>. Si el Diablo sigue triunfando sobre la Tierra sin mover un dedo es, como argumentó el viejo profesor, gracias a mantener todos esos puntos de referencia básicos sobre el pecado, el bien hacer, la esperanza, etc.; referentes que puede ofrecer al Ser Humano la Biblia, la educación (moral, cultural...) o el Arte. Y dentro del Arte incluiríamos el Cine y su poder de influencia sobre el espectador, influencia debida a su audacia dramática (una película que carezca de ésta carecerá igualmente de toda influencia), la cual a su vez debe mucho a la participación de la música en un *film*, a sus intervenciones, caracterizaciones y demás, como

<sup>557</sup> Así lo ha visto y se ha visto a sí mismo el propio artista, como ha declarado en más de una ocasión. En *Cuatro Obras* dirá: “cuando cumplí los diez años me regalaron mi primer proyector de películas con su chimenea y su lámpara y su ruido. Me pareció desconcertante y a la vez fascinador. [...] Y todavía hoy me digo, con pueril emoción, que soy realmente un mago, puesto que el cinematógrafo se basa en el engaño del ojo humano. [...] Cuando muestro una película soy culpable de superchería. Utilizo un aparato que está construido para sacar ventaja de ciertas debilidades humanas, un aparato con el cual puedo influir sobre el público en una forma eminentemente emocional: hacerlo reír, gritar de miedo, sonreír, creer en cuentos de hadas, indignarse, sentirse chocado, encantado, profundamente conmovido o quizá hacerlo bostezar de aburrimiento. Por eso soy un impostor”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (I), p. 15. Casualmente y tal vez significativamente, en la siguiente escena Tomas juega con un proyector de películas rudimentario de su infancia que ha encontrado en la buhardilla y se lo enseña a la chica.

se vio en todo aquel apartado de “La Música, Elemento Dramático”, el más extenso de la Tesis.

El final de la película vuelve al principio, al mismo lugar, al plató de Cine. El equipo está recogiendo para irse. La estrella de la película que están rodando le pregunta a su compañero de reparto qué es el ruido que se oye (voces, risas...) y éste responde que es Pelle, que está mezclando la *banda sonora*, y a continuación él se sienta en el piano de cola del estudio (utilizado para cuestiones musicales referentes a las películas que se ruedan en el estudio, no por otra cosa) y toca a una mano una simple melodía. Toda la secuencia nos parece nuevamente otro guiño metalingüístico de Bergman ahora hacia la banda sonora en el cine que, cómo no, incluirá la música. Aparece el profesor de Matemáticas de nuevo, como sucedió al principio<sup>558</sup>, le dicen a las claras que su guión es inviable para hacer una película debido a que la película terminaría con una pregunta sobre la vida en la Tierra, sobre todos los que les rodean, y eso no se puede hacer y menos aún si nadie puede formular la pregunta, a no ser que se crea en Dios, lo cual no es factible para ellos. Alguien comenta que es hora de irse, se apagan las luces y todos salen del estudio, que queda desierto y en penumbra. En medio queda el piano solitario, última imagen de la película. Acaba *nuestra* película y la de *ellos*. Fuerte golpe de gong, el mismo con el que comenzó el *film* y que parece acentuar esta sensación de “el final como el principio”.

Sobre esta base metalingüística de la obra algunos autores se han aventurado a indicar una posible influencia pirandelliana, como por ejemplo que no vaya precedida ni seguida de ningunos títulos de crédito, al figurar éstos como un comentario hablado, tras un cuarto de hora de película. Para Siclier, *Prisión* es, sobre todo,

la historia de una cinta que hubiera podido ser filmada, pero que no lo será. Toda la diferencia que hay entre el proyecto y su realización, declarada, a fin de cuentas, como inútil, se manifiesta en la oposición entre la aventura *real* de Tomas y Birgitta y la aventura imaginaria, cuya elaboración ha evocado el profesor. Todo sucede como si la situación de *Seis Personajes en Busca de Autor* se repitiera inconscientemente. El margen entre ficción y realidad es muy débil<sup>559</sup>.

---

<sup>558</sup> Curiosamente, en aquella primera vez se ve entre las sombras un arpa y unos trabajadores de los estudios arrastrando un piano, todo ello en medio del ajetreo, preparativos de carpintería, colocación de cámaras y puertas falsas, arreglos de todo tipo y demás, que hay que realizar para llevar hacia adelante con corrección el artístico ardid del cine que decimos.

<sup>559</sup> SICLIER, J. *Op. cit.*, p. 55.

El segundo ejemplo que proponemos se halla en *El Rostro*. Película de gran complejidad exegética, muy lejos de las simples apariencias de un *film* que se deja en algunos momentos incluso conducir por la ligereza de la comedia o al menos del cine sin pretensiones de seria incitación reflexiva. En la película, la Compañía Ilusionista Vogler es retenida por las autoridades de la pequeña localidad por la que pasan en su carromato. La acción se desarrolla a mediados de siglo XIX, lo que favorece la contextualización histórica de parte del mensaje filosófico de la película, esto es, Positivismo científicista de mediados de siglo XIX vs. Ilusionismo, magia... De fondo: la inexistencia de Dios frente a la posibilidad de su existencia a partir de la objetivación fenomenológica de un suceso paranormal de cualquier índole. En el primer careo de Vogler con Egerman, Vergerus y el jefe de policía Starbeck, le acusan de provocar visiones estimulantes y terribles, pero responde Tubal por él arguyendo que sólo es una “linterna mágica”, un juguete simple e inofensivo (deseando quitarle peso al asunto). Insisten inquiriosamente y por fin Vogler asiente con la cabeza. Le propondrán, o exigirán más bien, que les ofrezca una representación privada, y la incredulidad de Vergerus y su deseo de desbaratar los trucos del ilusionista se aprecia en las siguientes palabras, las más importantes de todo el guión para una correcta asimilación de esta obra de Bergman: “¿ninguna preparación adicional?, ¿sin imanes ni luces misteriosas, *¿sin música apropiada interpretada por una armónica?*”<sup>560</sup>. ¿Qué quiere que vea? ¿Algo emocionante o algo aterrador?”. El uso del metalenguaje aquí deriva de lo que tales palabras y el conjunto de la película esconden en realidad. Bergman se refiere veladamente a la sustancia dramática de lo que es el cine en sí, de su propia idiosincrasia como arte creador de ilusiones -recuérdense sus propias palabras de hace un momento-. Y aquí una vez más se incluiría la música de un *film*, esa “música apropiada interpretada por una armónica”. El personaje “Vogler el ilusionista” es, como suele ser muy frecuente con los personajes principales de sus películas, un *alter ego* de “Bergman el ilusionista”, el cineasta, cuya obra contiene toda la música que hemos ido analizando en la Tesis y que contribuye dramáticamente a conseguir esa “suspensión de la incredulidad” que conduce a la consecución de la ilusión filmica<sup>561</sup>. No deja de ser significativo a este respecto

<sup>560</sup> El subrayado cursivo es nuestro.

<sup>561</sup> Al final de la película, otra conversación aparentemente circunstancial entre Vogler y Vergerus, pero una vez más de capital importancia para la comprensión del *film*, nos anima a mantener esta tesis metalingüística. En la escena, Vergerus ha sido engañado por Vogler, que le ha hecho creer que estaba muerto y que le ha realizado la autopsia, cuando en realidad se la realizó a un actor alcohólico y vagabundo que metió en el ataúd en su lugar. Esta es su conversación: Verg.: “¿Y a quién he examinado?”/ Vogl.: “a un pobre actor cuyo mayor deseo era que le cortaran y le lavaran”/ Verg.: “le ha prestado su rostro. Jamás ha estado muerto”/ Vogl.: “sí, un truco barato”/ Verg.: “¿es usted Vogler?”/ Vogl.: “eso creo”/ Verg.: “¿no es una tercera o cuarta persona?”/ Vogl.: “ríase de mí cuanto quiera pero ayúdeme. Dijo que sentía compasión”/ Verg.: “me gustaba más el otro rostro que éste. Disfrácese otra vez para que pueda reconocerlo. Y entonces quizás discutamos la situación”. En definitiva de lo que se está hablando es de la máscara que todo creador artístico, en este caso de Cine, puede ponerse a partir de

que en la representación que la Compañía Vogler se ve obligada a realizar frente al cónsul, su esposa, el consejero médico y compañía, usan además de imanes y demás artilugios y decorados, una linterna mágica.

Pasemos ahora a *Fanny y Alexander*. La película comienza sin créditos y con música desde la primera secuencia de fotogramas. Vemos a Alexander jugando con un teatro de marionetas en miniatura y la música, el segundo movimiento del *Quinteto con Piano en Mi Bemol Mayor* de Schumann, acompaña a la escena acentuando su carácter fantástico, de fábula y *naif* que va a tener toda la película y que la escena ya anticipa mediante el niño que juega con un teatro en miniatura mientras su imaginación vuela y después deambula por las misteriosas habitaciones de la casa solo<sup>562</sup>. El niño, *alter ego* del niño-Bergman, se recrea en la creación de ilusiones, que es lo que viene a ser ese pequeño teatro. No deja de ser otra referencia metalingüística, pues el propio director considera que con sus películas está haciendo lo mismo, como vimos hace un momento. Nos encontramos la *ficción dentro de la ficción*. Si la música ambienta la propia *ilusión fabulosa* del niño jugando con sus marionetas, también hará lo propio con la de Bergman *jugando* con esas otras “marionetas” que son sus actores en esa *su* ficción, que es la película. Y en cuanto a la elección de Schumann por parte del director, no debe ser en absoluto gratuita si tenemos en cuenta que Schumann encarna la vertiente intimista y sobre todo la fantasía del primer Romanticismo. Su música se ha visto como expresión de una lucha constante entre lo racional y lo irracional, lo real y lo irreal, entre esas dos caras de una misma moneda que el compositor supo expresar a través de sus escritos bajo los ya ilustres pseudónimos de Eusebius y Florestan y, finalmente, a través de esa su vida, abocada a la locura. Alexander se debate entre ambos polos, no distingue lo real de lo ficticio, sus alucinaciones no le parecen tal; como dirá muy significativamente su abuela al final de la película, con el niño en su regazo y leyendo *El Sueño* de A. Strindberg “la mentira y la realidad son una. Todo puede acontecer. Todo es sueño y verdad. El tiempo y el espacio no existen. Y sobre la frágil base de la realidad, la imaginación teje su tela y diseña nuevas formas, nuevos destinos”. Además, la música de Schumann también exploró el mundo

---

los personajes que *utilice* en su obra y que siempre serán una magnífica excusa para no dar la cara, para usar su *rostro*.

<sup>562</sup> “*Fanny y Alexander* tiene dos padrinos. Uno es E. T. A. Hoffmann. [...] Hay un cuento de Hoffmann donde se habla de una enorme habitación mágica. Era esta habitación mágica la que se tenía que reconstruir en el escenario. Ahí se iba a desarrollar el drama con la orquesta en el foso. También hay una ilustración de la historia de E. T. A. Hoffmann que me ha andado rondando por la cabeza una y otra vez. Es una imagen de *Cascanueces*. [...] El otro padrino es Dickens, naturalmente: el obispo y su casa. El judío en su tienda fantástica”. BERGMAN, I. *Op. cit.* (III), p. 308.

de los niños, sus juegos, sus maneras, recuperando parte de esos “paraísos perdidos” por el paso de los años, que es el crecer. En definitiva, estos primeros minutos, debido a los vínculos con la autobiografía familiar y artística del propio director y con la ilusión de la escenificación (en otro momento del *film* Alexander jugará con su linterna mágica, de nuevo como simiente autobiográfica de la futura fascinación de Bergman por el Cine y el Teatro)<sup>563</sup>, a los que se sumaría la música de Schumann, generan un “todo” con matices metalinguísticos cuya repercusión dramática se irá desplegando a medida que avance la historia y vayamos comprendiendo mejor la personalidad del niño Alexander, al que ahora tan sólo se nos está presentando.

---

<sup>563</sup> Y cómo no, ambientará su proyección con la música de la caja de música que tiene a su lado, como hiciera el propio director en su niñez y en su vida adulta mediante la banda sonora musical de sus largometrajes.

## CONEXIONES CON LA ÓPERA

Cuando se habla de la relación de la Ópera con el Cine, se habla normalmente de cómo ocasionalmente se han llevado a la pantalla importantes títulos operísticos, de los cuales se ha hecho una película que va más allá de la mera filmación del espacio de representación teatral donde se pueda escenificar dicha obra, que sería más bien un ejemplo de “ópera documentada” antes que de “ópera filmada”, si bien este último concepto se puede entender genéricamente e incluir al primero. Francesco Rosi, Franco Zeffirelli o Hans-Jürgen Syberberg son sólo algunos de los principales nombres que han aportado importantes adaptaciones al medio filmico. El propio Ingmar Bergman realizó en 1975 una producción decisiva con *La Flauta Mágica* de Mozart, que sin embargo, y como comentamos en la Introducción, se ha preferido no incluir en nuestro trabajo, por las razones entonces aducidas. Las conexiones con la Ópera de las que se va a hablar a continuación plantean un tipo relacional diferente, centrado en aquellos momentos de algunas películas en los que junto a (pero también más allá de) su relación e influencia del Teatro, pueda entenderse el guión, la situación, algunos giros argumentales, personajes y demás, como procedentes de una probable influencia del tratamiento que la Ópera ha dado a sus libretos, en algunos casos provenientes del Teatro, pero adaptados a la sintaxis que la Ópera conlleva. En otras ocasiones nos estaremos refiriendo a ese efectismo “a lo recitativo wagneriano” del que frecuentemente se habla en el estudio de la Música de Cine cuando por debajo del diálogo de algún personaje se añade una característica música sinfónica. Y por supuesto, se tratará de la conocida secuencia de *La Hora del Lobo* en la que se oyen algunos de los compases más sublimes de *La Flauta Mágica* de Mozart, en una película cuya conexión dramático-simbólica con dicha ópera ha generado muchas líneas entre diversos estudiosos de la obra de Bergman. Ópera y Cine, dos términos que se pueden entender como muy próximos en el análisis de los elementos que les son propios, pero de donde precisamente saltan a la luz también sus palpables diferencias: “demasiado cercanos o demasiado lejanos, lo cierto es que el matrimonio entre ópera y cine es incómodo, aunque nadie duda de él. La imagen, el montaje y la puesta en escena cinematográficas tienen sus códigos y la ópera otros, pero el ensamblaje entre ambos lenguajes es posible, aunque no siempre satisfactorio”<sup>564</sup>.

---

<sup>564</sup> RADIGALES, Jaume. “La Ópera y el Cine: Afinidades Electivas”; en OLARTE, M. (ed.). *Op. cit.* (I), p. 59. Matizamos aquí que el autor dirige su atención en el artículo principalmente a la ópera filmada, pero también dedica unas páginas a los planteamientos operísticos en el cine, a los recursos diegéticos, a las finalidades narrativas y a las finalidades ilustrativas para hablar de las posibles relaciones entre los dos artes. De hecho, otro artículo del mismo autor habla de la relación de Giacomo Puccini con el Cine, que si bien gira principalmente en

Para empezar, una primera analogía que encontramos entre la Ópera y el Cine es la obertura musical que presenta en la mayoría de las veces aquella, y que en el cine se correspondería en cierto sentido con la música de los títulos de crédito o con la música con que comience la película al margen de que acompañe o no lo haga a dichos títulos, siempre y cuando tuviese cierta envergadura. En este punto remitimos al capítulo donde ya analizamos algunos ejemplos de la música de créditos en este cine y donde en alguna ocasión también se comentaba esta sensación, similar a la obertura de una ópera, en la que se nos prepara emocionalmente para el tipo espectáculo, dramático en ambos casos al fin y al cabo, que con mucha probabilidad vamos a ver.

Otra curiosa similitud entre ambas formas artísticas, criticada como exagerada en algunos casos y defendida plenamente en otros, es el uso de los temas musicales de asociación dramática leitmotívica, que se ha venido asociando al drama wagneriano. De nuevo remitimos a otro de los capítulos anteriores donde hablábamos de “Tematismo, *Leitmotiv* y Variación” para no repetir contenidos y recordamos que aunque el concepto de *leitmotiv* en Wagner muestra una complejidad conceptual por diversos motivos, que debería suponer cierta moderación para su aplicación en el cine, el concepto de “motivo reminiscente o recurrente” que se aplica en ocasiones a otras óperas no wagnerianas solventaría considerablemente los problemas de nomenclatura y por tanto la conexión del cine y la ópera, cuando aquél hace uso de esta técnica compositiva de talante dramático y estructural. De todas formas, también dijimos que aunque nos mantendríamos prudentes a la hora de manejar la relación wagneriana, sí se darían ejemplos puntuales donde se pueda buscar cierta relación, sin pretender ortodoxia alguna, y vamos a dar aquí un ejemplo que además creemos deriva directamente de *Tristán e Isolda*, de nuevo con todas las salvedades que se estimen oportunas. Se trata de una escena de *Sonrisas de una Noche de Verano*. Se celebra una cena en la mansión de la anciana señora Armfeldt, donde su hija Desirée ha invitado a una pareja de condes y a su antiguo amante Fredrik, que viene con su joven esposa Anne y su hijo (e hijastro de Anne). Desirée sabe que hijastro y madrastra están en el fondo enamorados, pero que nada pueden hacer, a no ser que suceda algo que ponga a cada pareja en su sitio (y de paso ella recupere a su antiguo amante), motivo de esta celebración. Durante la cena, la

---

torno a la cuestión de la banda sonora por un lado y en una posible retroalimentación desde el Cine hacia el compositor, también anota puntualmente en alguna ocasión cómo algunas de las primeras producciones de Cine pudieron acusar el influjo dramático del Verismo. (Véase RADIGALES, Jaume. “Lo Cinematográfico en Puccini. Lo Pucciniano en el Cine”; en OLARTE, Matilde [ed.]. *Reflexiones en Torno a la Música y la Imagen desde la Musicología Española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 197-215. [2009]).



anciana señora Armfeldt convida a todos a beber un vino “mágico” de propiedades amorosas y afrodisíacas, como si de un elixir de amor se tratara, y que tal como se acaban desencadenando los acontecimientos parece haber funcionado (o por lo menos Bergman juega con esa posibilidad, simplemente). Mientras habla de estas propiedades, hacia la mitad de su discurso se escucha un fluir de corte impresionista sobre arpa, pero en medio de la textura musical se introduce con astucia un fragmento reducido del tema principal, es decir, un *leitmotiv*, que ha girado durante el *film* en torno a la joven esposa de Fredrik y a su búsqueda por parte de un esposo que aún no ha consumado el matrimonio, pero también y de manera más concreta, en alguna ocasión en relación al anhelo de amor por su hijastro. Se ve a todos los invitados, uno por uno, beber su copa, pero en dos momentos separados por la toma sobre otro de los invitados que también bebe, es introducido dicho *leitmotiv* cuando se enfoca a Anne y dice antes de beber “bebo por mi amor” y cuando vemos a su esposo Fredrik que dirá un decaído pero esperanzador “Anne”. A esto, que nos recuerda a la técnica wagneriana, se le añade que uno de los *leitmotivs* más conocidos de su ópera *Tristán e Isolda* es aquel en el que Isolda comienza a beber su filtro de amor y canta “*Ich trink’ sie dir!*” (“bebo por ti”), motivo que a partir de ese momento se verá relacionado con el filtro de amor<sup>565</sup>.

Sin dejar el estilo operístico wagneriano, su depurado y evolucionado recitativo de obras como la anterior ópera citada o la propia tetralogía de *El Anillo del Nibelungo*, donde el aria prácticamente desaparecía en su concepción histórica, se ha comparado en el caso del cine a escenas en las que al monólogo o diálogo de uno o más personajes se le suma una música sinfónica que parece “serpentear” por debajo de las palabras, que acaba acompañando como un *continuum* sonoro la situación, de una manera inaudible, no por su volumen (aunque en principio suele ser moderado) sino por pasar más bien desapercibido al espectador, que sin embargo está siendo influido más de lo que podría suponer. Es el denominado recitativo instrumental wagneriano. A su vez, si el Postromanticismo es una fuente musical de la que se ha nutrido ostensiblemente la música de cine, es por tanto lógico que el estilo sinfónico de Wagner, implícito abiertamente en el gigantismo textural y estilístico de sus dramas, saltase a la gran pantalla a partir de Stenier, Korngold y muchos otros insignes compositores para Cine de los años treinta y cuarenta. De esta manera, el cromatismo, las intensas culminaciones o determinadas peculiaridades tímbricas y gestos musicales, acompañaron innumerables

---

<sup>565</sup> La sexta mayor ascendente seguida de dos semitonos descendentes que conforman este *leitmotiv* en la ópera de Wagner, no tienen aquí relación ejemplar ni nuestra intención apunta en esa dirección. También conviene recordar que aunque el filtro que bebe Isolda es un filtro de amor, lo bebe por confusión, pues ella en realidad pidió un filtro de muerte.

escenas de *films* clásicos, tanto americanos como europeos. Al desplegarse el diálogo, el monólogo, la voz en *off* o cualesquiera sea la forma en que determinado momento de una película da forma expresiva a su guión, sobre esta música, se genera un efecto que como decimos ha sido más de una ocasión comparado con el recitativo de algunas óperas de Wagner. En *Crisis* encontramos uno de los pocos ejemplos que el cine de Bergman ofrece sobre este aspecto y que como los que daremos a su continuación, está muy lejos en extensión de muchas escenas y secuencias del Cine Clásico, donde esa expansión cubría frecuentemente varios minutos, resolviendo toda la escena o secuencia en cuestión. Jack y Nelly se escapan del baile de gala que organiza un pequeño pueblo de Suecia. Jack tiene pretensiones de seducción para con la joven y no le está yendo nada mal por el momento. Sentados a orillas de un lago, el hombre comienza a hablar de la extraña vida que ha llevado, empleando un lenguaje alegórico, críptico y poético. Sus palabras se acompañan por una música de fondo a bajo volumen, sinfónica, con cierta sinuosidad de estilo cromático, que además de acrecentar la inquietud de la escena, al unirse a sus palabras recuerda ese estilo de recitativo wagneriano, muy cercano al habla, que venía acompañado en ocasiones por algunos elementos orquestales a bajo volumen que parecen oscilar alrededor de las reflexiones del personaje correspondiente, como en este ejemplo, y que favorece que en ocasiones también se hable de recitativo instrumental wagneriano, como hemos dicho. Más adelante en la película, volveremos a escuchar esta misma música en otra situación muy parecida, pero esta vez las palabras de Jack van dirigidas a la madre adoptiva de Nelly en la estación de trenes, desenvolviéndose en los mismos términos e incluso repitiendo parte de aquellas frases. La música además, conecta de una manera leitmotívica ambos momentos del *film* tan separados en el tiempo: en el tiempo del metraje de la cinta y en el de todos los meses que se supone han pasado dentro de la diégesis narrativa.

En *Barco a La India*, de la misma época, Johannes se tumba en la orilla del mar y su voz interior dice que tiene que recordar el pasado, aquellos días, a su padre..., y liberarse de todo lo que duele, para superarlo para siempre. Mientras habla sigue acompañado de la música que oíamos mientras caminaba solitario por esa costa, del estilo que decimos. Así, al final de la escena, cuando se oyen esas palabras justo antes del *flashback* al que a continuación pasamos, nos recuerda dicho recitativo.

Y por último en *El Séptimo Sello*, en algunas escenas como aquella en que los personajes que han acabado juntos en compañía (juglares, caballero, herrero, etc.) se adentran en el bosque y apreciamos un cambio de clima y misterio envolvente, además de comenzar a

caer la noche. Se presenta un material musical nuevo aunque relacionado con el de la película, de siniestra corralidad, imitando además un grotesco avance o movimiento en el ritmo dado por la instrumentación, una instrumentación sinfónica en la que participan distintos instrumentos pero no de manera simultánea, apareciendo frecuentemente como notas de duración persistente que se disipan poco después y más adelante realizando cierto ambiguo fraseo dentro de la textura general, sin definirse del todo ni dominar al conjunto. Parte de estos momentos musicales vienen acompañados de diversos comentarios de los asustadizos personajes, y la música queda de fondo y a volumen más bajo (disminuyendo la dinámica en el preciso instante en que entran las palabras) de nuevo a modo similar al recitativo.

En todos los casos parece imponerse la más aplastante lógica de alguna de las bases sobre las que se sustenta este estilo artístico concreto pues “evidentemente, una música pensada para coexistir con los diálogos debe adoptar un estilo más de fondo, más liviano y por ello, el recitativo instrumental wagneriano es el modelo privilegiado”<sup>566</sup>.

A su vez, siguiendo con la ópera no ya sólo de Wagner sino también de otros compositores, desde el estudio teórico y estético del Cine, aun habiendo frecuentes discrepancias y poca unanimidad, el hecho como tal de que películas como las de los años treinta o cuarenta en el sentido genérico del término, donde Bergman coloca sus primeras obras, dé frecuentemente tanto espacio al estilo musical sinfónico y a su acusada presencia como un elemento en ocasiones casi continuo sobre el cual (o junto al cual, pues no siempre coinciden simultáneamente) fluye el diálogo, ha conducido a buscar paralelismos con la ópera<sup>567</sup>. Si bien en Bergman, incluso en el de los años cuarenta, no se llega a la omnipresencia musical sinfónica de algunos *films* americanos, la presencia sinfónica es muy acusada, como fuimos viendo y analizando en varios bloques pretéritos, y algunas de las páginas compuestas por Von Koch, Wirén o más tarde Nordgren, permiten una vez más buscar puntos de correlación.

Por otro lado, en el tan abstracto plano de las sensaciones sobre un espectador, la articulación estructural de la Ópera anterior al Wagner de los años cincuenta en arias y

---

<sup>566</sup> CHION, M. *Op. cit.* (I), p. 112. Ya Copland habló en su día este tipo de músicas que se entretajan por debajo del diálogo u otras como las que sirven para llenar los pasajes vacíos (las pausas de una conversación, por ejemplo) bajo la función de “servir como una especie de fondo neutro”, consciente de que constituye la tarea más ingrata del compositor, pero que es totalmente necesaria y efectiva en el cine. (Véase COPLAND, A. *Op. cit.*, p. 192).

<sup>567</sup> Uno de los mayores valedores en la defensa de las similitudes estructurales y dramáticas entre Ópera y Cine, especialmente con la ópera wagneriana, ha sido M. R. Prendergast, uno de los más importantes estudiosos norteamericanos en el campo que nos movemos. Otros muchos autores prefieren guardar una posición más moderada, sin dejar de encontrar analogías pero pidiendo cierta precaución en las afirmaciones. (Véase PRENDERGAST, M. R. *Op. cit.*, pp. 39-40).

recitativo, podría entenderse a la vez como la lírica participación de la música en películas como *Gritos y Susurros* o *Sonata de Otoño*, donde el silencio musical a medida que va discurriendo el tiempo provoca que las breves apariciones musicales, que además son obras para piano de Chopin (o de los ensayos de la madre en la segunda) y para chelo de Bach, transmitan ese no-sé-qué, como suele decirse desde la Estética, que en nuestro caso nos permite buscar la analogía entre aria/recitativo y música/silencio, y entendiendo que dicho silencio es musical y que lo que oímos serán las palabras, el sonido ambiental, etc.

Y por supuesto, no se han de olvidar las conexiones directas con alguna ópera concreta. A este respecto introducimos las palabras de Wood sobre la relación de Bergman con Mozart<sup>568</sup>. La flexibilidad a la que nos referimos [(habla de *Una Lección de Amor*)] es evidente tanto en el plano general -inclusión en la misma película de tonos y humores muy diferentes entre sí- como en los pequeños detalles: recordemos, por ejemplo, en el *flashback* de la boda, la transición del cómico hundimiento del tejado en el momento en que Marianne trata de ahorcarse, al “es para toda la vida, David” totalmente serio que la novia pronuncia un momento después ante el padrino, con quien repentinamente ha decidido casarse. Momentos como éste prefiguran los efectos más deliberadamente “mozartianos” de *Sonrisas de una Noche de Verano*. La película rebosa generosidad. Cabría destacar el *flashback* de la reunión familiar con la increíble escena del desayuno de cumpleaños. Con motivo del cumpleaños del abuelo, la familia ha decidido ofrecerle un desayuno “sorpresa” en la cama, durante el cual y según costumbre sueca, toda la familia se hallará presente. En esta escena Bergman nos descubre, con sorprendente habilidad y economía de medios, las tensiones familiares ocultas bajo la aparente jovialidad de los autores del regalo.

Igualmente, Wood plantea otras conexiones operísticas, esta vez con *Sonrisas de una Noche de Verano*: equilibrio es, pues, la palabra clave del *film*, equilibrio entre ironía y simpatía, equilibrio entre posturas diferentes. El estilizado montaje “de época” contribuye a ese equilibrio total. El efecto formal del *film* nos recuerda los *ensembles* de Mozart. En determinado momento de la película, Fredrik tararea unos compases de *La Ci Darem la Mano*, perteneciente al dúo de Zerlina y Don Giovanni (escena del Acto I de *Don Giovanni*). El efecto es irónico: mientras cruza las habitaciones de su antigua querida, vestido con un absurdo camisón de noche, es sorprendido por el actual amante de aquélla. Sin saber qué hacer, avergonzado, pero decidido al mismo tiempo a sostener el tipo, se pone a tararear la

---

<sup>568</sup> Véase WOOD, R. *Op. cit.*, pp. 66-67 y 70-73.

música de *Don Giovanni*, lo cual no hace más que acentuar lo ridículo de la situación<sup>569</sup>. No obstante, lo más sorprendente son los paralelismos con *Las Bodas de Fígaro* y *La Flauta Mágica*. La estructura del *film* -una complicada intriga amorosa, en la que se ven simultáneamente envueltos amos y criados, tiene muchos puntos de contacto con *Las Bodas de Fígaro*: el conde enamorado, preocupación de las mujeres por el paso de los años, Henrik es parecido a Querubino, Petra a Susana, Frid no se parece demasiado a Fígaro, pero sí al Papageno de *La Flauta Mágica*. Hacia el final de la ópera, Papageno, al no haber podido conseguir a su Papagena, trata de ahorcarse. En *Sonrisas de una Noche de Verano* también Henrik intenta suicidarse por no poder enamorar a Anne.

Más importante, sin embargo, que los ecos incidentales, es la complejidad emocional mozartiana de gran parte de la comedia: ese delicado y flexible equilibrio entre el humor y el *pathos*, entre los diferentes matices emocionales, que tanto nos recuerda la música de Mozart.

La escena de la huida de Anne y Henrik en el mismo *film* ofrece un curioso paralelo entre el montaje de Bergman y los *ensembles* de Mozart, en los que diferentes personajes expresan simultáneamente emociones y actitudes contrastantes entre sí. Los jóvenes enamorados huyen alegres en un coche de caballos. Frid y Petra les ayudan en su huida: su presencia da a la escena una dimensión extra emocional parecida a la que confiere al sexteto de *Don Giovanni* la presencia de Zerlina, Masetto y Leoporello.

No es de extrañar que Wood dé este enfoque a estas películas. La influencia de la Ópera sobre Bergman proviene de su más remota infancia, de las primeras representaciones que vio de niño y de cómo afectaron a su exaltada imaginación infantil. En su adolescencia, su amor por este género continuó, y con el paso de los años llegó a escribir algún libreto para ópera, e incluso unos años antes de empezar a hacer películas fue contratado como asistente de dirección en la Ópera de Estocolmo. Además de su conocida faceta como hombre de Teatro, no hemos de olvidar su faceta como director de óperas, donde cabría destacar tal vez por encima de ninguna otra *The Rake's Progress* de Stravinsky (al que llegó a conocer en persona el día del estreno), lo que favoreció que años más tarde recibiese ofertas de Bayreuth para dirigir Wagner, de *La Scala* de Milán y de la Ópera de Berlín. No es nada raro por tanto

---

<sup>569</sup> Renaud nos ofrece un ejemplo parecido, esta vez sobre *La Sed*. Escribe: “cuando Raoul se presenta en la casa de su amante en *La Sed*, él no tiene ni idea de que su mujer está esperando ahí, furiosa; el *air* que silba es precisamente el mismo cantado por Figaro para avisar a Cherubino de que su romance ha sido descubierto en *Las Bodas de Fígaro*”. RENAUD, Ch. “An Unrequited Love to Music”, p. 3, s. a.; en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009]. [Trad. propia].

que su obra cinematográfica acuse la influencia de esos gestos estilísticos tan característicos de la Ópera. Pongamos más ejemplos.

En uno de los episodios de *Tres Mujeres* el matrimonio Lobelius se queda atrapado en un ascensor bien entrada la noche. Nadie puede oírles y se ven obligados a pasar ahí la noche, en cómicas circunstancias, lo que de paso les permitirá entablar una conversación que les conducirá a tocar temas referentes a sus respectivas infidelidades, sus años de matrimonio, etc., todo ello aderezado por los inteligentes e irónicos comentarios y gestos de la esposa. Los actores no son otros que el dúo Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck, pareja de actores venidos del Teatro y que por derecho propio forman ya parte de las imágenes de referencia de la Historia del Cine Sueco. La situación, el guión como tal, el carácter general del momento, etc., nos trae de nuevo a la memoria algunos momentos de la ópera mozartiana, principalmente de sus óperas *buffas* y del *singspiel* (de éste solo en cierto sentido) e incluso de otros nombres como Gioacchino Rossini en sus composiciones cómicas y ligeras. Ya Wood adelantaba algunos ejemplos con otras películas, una de ellas *Una Lección de Amor*. En ésta, es la pareja Björnstrand-Dahlbeck la que de nuevo nos brinda varias secuencias “de ópera”. Un ejemplo era la secuencia completa de la espera en la boda en la que la novia no llega, de la novia que se queda en casa llorando y bebiendo porque no quiere casarse y se intenta graciosamente suicidar, y la llegada de los dos amantes a decirle al novio que no hay boda, más la tremenda trifulca, con cura de intermediario y destrozos incluidos, que se arma a continuación. De aquí, y como si nada, se pasa a un feliz desenlace en el que al novio medio borracho se le pasa su comprensible enfado y todos celebran despreocupados que la novia y el amigo del novio se junten y le estropeen al otro su día; ahora todos son amigos, beben y brindan. El surrealismo de estas situaciones y de estos finales nos recuerda muchos otros de más de una ópera ilustre y a aquello de “la ópera es un género imposible”, con lo que se han calificado ocasionalmente algunas de sus singularidades, y no sólo el ponerse a cantar en situaciones que no invitan demasiado a ello, sino algunas de las situaciones de por sí. El propio Charles Rosen ha hablado de la Ópera *Buffa* como un género con unas convenciones artísticas que se asumen como propias y se normalizan, donde se acepta que si van a golpear a alguien el golpe lo acaba recibiendo quien por casualidad pasaba por ahí, que si una calle está muy oscura un criado puede hacerse pasar por su patrón cambiándose de casaca o que una mujer no reconoce a su marido simplemente si se pone un bigote falso. Ciertamente es que la Ópera se nutre de la Literatura, de la historia novelada, del Teatro, etc., pero con la perspectiva analítica que nos permiten los cuatrocientos años que han pasado desde su nacimiento,

podemos observar cómo ópera tras ópera (sobre todo hasta finales del siglo XIX) y al margen de todas las salvedades y excepciones que podamos lógicamente contemplar, se han repetido unas situaciones, caracterizaciones, perfiles, planteamientos y resoluciones, etc., que se han convertido prácticamente en arquetipos, en una taquigrafía operística, donde el ejemplo anterior podría servirnos<sup>570</sup>. Pensemos también en todos esos enredos, tramas paralelas y confusiones varias, ingenuos disfraces, subterfugios increíbles, rescates inesperados, sirvientes consejeros, elixires de muy variada índole, la intercesión de las fuerzas sobrehumanas, la profundidad reflexiva del soliloquio, las más excelsas pasiones y desuniones de muy diversa consideración, los golpes de efecto característicos y un largo etc., para comprender esto. Otros ejemplos en Bergman pueden tomarse de *films* como *El Rostro*. Esta obra presenta, en su nivel interpretativo profundo una severidad simbólica a la altura de las más complejas obras del cineasta, como se pudo ver en parte en los dos epígrafes precedentes. Pero no es de ello de lo que vamos a hablar ahora, sino de parte de su perfil externo, donde podemos destacar el intento de cruzamientos entre parejas que se observa, como Vogler y la señora Egerman o Manda y el consejero médico; los disfraces de Vogler y de su pareja sentimental (que resulta no ser un chico); la trama paralela con los sirvientes en la cocina y los enredos sexuales que se suceden, elixir afrodisíaco incluido; la mezcla entre lo semitrágico (o por lo menos semiserio) y lo cómico o decididamente ligero, y que desconcertó a más de un crítico de Cine; el enredo, confusión general y la resolución de todo ello, en lo que sería ya su final, que bien podría denominarse *finale*, si tenemos en cuenta que este concepto en la ópera alude al final de un acto de la ópera en sí, pero que no indica simplemente la “parte final”, sino una intensificación dramática, compleja y extremadamente enredada de la trama y que suele subdividirse en más de una parte. Y en *El Rostro*, después del complejo enredo llega el desenredo, todo partes de un final al que aún le queda una última subparte, que rompe con todo lo que ha sido la historia como golpe de efecto operístico que podría considerarse, a la vez que como un eco de las denominadas “óperas de rescate”: después de las humillaciones a las que ha sido sometida la Compañía Vogler y tras una fugaz victoria del propio Vogler sobre el consejero médico, el cónsul y demás, que enseguida se convierte en nueva humillación, la Compañía se va, pero son detenidos de nuevo y llevados dentro, pues inesperadamente llega una carta del Castillo Real donde por real decreto se anuncia que Su Majestad el Rey desea asistir a una de las sesiones magnéticas de Vogler. Ahora se van de

---

<sup>570</sup> Para una visión global sinóptica de las quinientas óperas más importantes de la Historia, puede acudirse a HOOGEN van den, Eckhardt. *El ABC de la Ópera. Todo lo que Hay que Saber*. Madrid: Santillana, 2008. (2003).

verdad, pero las tornas han cambiado, ya no llueve y sale el sol, y ahora parten con la cabeza bien alta, mientras suena sin tapujos una fanfarriera y cómica música, que acompaña la salida de la carroza perdiéndose tras una curva. Sobre este inesperado giro, dentro del conjunto final, se han dado diversas interpretaciones de relación operística. Así, Gado recuerda cómo este final ha sido frecuentemente relacionado con el rescate de la reina por Macheath al final de *La Ópera de los tres Peniques*<sup>571</sup>; Maria Bergom-Larsson lo define como *deus ex machina*<sup>572</sup>, concepto que proviene de la tragedia antigua y que fue muy utilizado en la ópera para referirse a esas intervenciones inesperadas, frecuentemente desde la esfera divina (en esta ocasión bien pudiera ser el Casa Real) que contra toda razón y toda lógica deshace los nudos del destino para que todo acabe en un *lieto fine* o final feliz. En ocasiones incluso se ha comparado con el carácter de algunas obras de Jacques Offenbach, de esas operetas a las cuales también otra película como *Sonrisas de una Noche de Verano* hace más de un guiño en todo su desarrollo genérico, tratándose, según el director, de una película inspirada por *La Viuda Alegre* de Franz Lehar.

Incluso algunos momentos de *El Séptimo Sello* han sido vistos desde el prisma de la ópera por autores como Marcia J. Citron observando cierta relación a lo cuento de hadas romántico<sup>573</sup>, y entendiendo este comentario atendiendo sólo a una parte de ese poliedro conceptual que viene a ser una película tal. No sería muy distinto lo que decimos de enfoques como el de Pauline Kael sobre *Alexander Nevsky* e *Ivan el Terrible* de Eisenstein, cuando describe esta última como “una ópera no cantada [que] con sus extremos operísticos en la trama [...] se parece a una secuencia de fotogramas a punto de estallar en un aria”<sup>574</sup>, en dos películas que sin duda siguen una planificación operística, y que en *El Séptimo Sello* nos llevaría a una comparación con algunos momentos reflexivos del caballero Blok o (y ahora como dúo) a su interacción con la Muerte, en esos “momentos congelados” como su primera aparición al caballero en la rocosa playa del comienzo bajo un espectacular cielo de luz y sombra. Y si para las obras de Eisenstein hablaríamos de la música sinfónico coral de Prokofiev, aquí hablaríamos de la partitura de Nordgren, sinfónica en varias ocasiones e incluso coral en otras.

---

<sup>571</sup> Véase GADO, F. *Op. cit.*, p. 232. Cfr. BJÖRKMAN, S.; MANNS, T.; SIMA, J. *Op. cit.* p. 127, donde Bergman habla de este final como un final un tanto similar al de *The Beggar's Opera* de Pepusch y Gay en cuyo libreto se basó *La Ópera de los Tres Peniques* de Weill y Brecht.

<sup>572</sup> BERGOM-LARSSON, M. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>573</sup> CITRON, J. Marcia. *Opera on Screen*. New Haven and London: Yale University Press, 2000, p. 58. (2000).

<sup>574</sup> Su reseña aparece en la entrada “Ivan the Terrible, Part I”, en *Cinemanía 96* CD-ROM (Microsoft Corporation, c. 1992-1995). (*Apud ibid.* p. 39. [Trad. propia]).



Otras veces es la introducción de determinada música lo que acaba por vincular una escena con alguna ópera. En *Tres Mujeres*, el segundo episodio se centra en la historia de Marta, otra de las mujeres de las que habla el título. En la presentación del mismo ella dice que era un día muy caluroso de Verano, que sus padres se habían ido y estaba sola y tranquila. Estaba embarazada de ocho meses, sentía dolores. Prepara sus cosas para ir al hospital a dar a luz, baja las persianas para que haya menos luminosidad y más intimidad y conecta la radio. Oímos la sosegada, dulce y cargada de añoranza música de una escena de la ópera *Orfeo y Eurídice* de Christoph Willibald Gluck, la *Danza degli Spiriti Beati*, con protagonismo de la flauta sobre la orquesta. La situación es de evasión, de placer y serenidad. Todo esto fue comentado en su momento en relación a la música como fórmula evasiva y como contrapunto a otra escena de *Persona*, pero se añadió que reservábamos para el presente capítulo algunos contenidos de connotación simbólica, en el símil entre la protagonista y Eurídice. En esa escena de la ópera, Orfeo encuentra a su amada Eurídice en los Campos Elíseos bailando en un corro de espíritus difuntos y llega con intención de llevársela de allí. La situación de Marta no podría ser más opuesta: ella y su novio se conocieron en París, y en su enamoramiento los vimos por emblemáticos lugares de la ciudad como los Campos Elíseos, pero él decidió enfocar su vida en otra dirección y olvidarse de ella, que además estaba embarazada (aunque él no lo supiese). Mientras que Orfeo es capaz de atravesar el reino de los muertos en busca de su amada, el novio de Marta se ha despreocupado de ella “en nombre de su arte” y a sus llamadas telefónicas la chica no presta demasiada atención por no creer sus palabras, prefiriendo afrontar a solas el inminente alumbramiento.

*La Hora del Lobo* es una película con música estilo siglo XX. Pero esta película también presenta música del siglo XVIII, por partida doble además. Hablamos de Mozart y de Bach. Para Mozart, se trata de un fragmento de *La Flauta Mágica* (**anex. I, fig. 13**), introducido en la mansión de la misteriosa burguesía donde la pareja protagonista es invitada a pasar una velada. Mientras suena la música, que por cierto en ningún momento se indica su origen pero está bien claro que no es incidental, se representa en un teatro de marionetas la correspondiente escena de la ópera: se trata de aquella en que Tamino se encuentra perdido frente al Templo de la Sabiduría buscando a Pamina, sin saber si vive aún y sin saber a dónde dirigirse. Mientras suena la música, uno de los “demonios” que le atormentan explica parte de la secuencia. El propio director nos descubre las claves de esta secuencia en estos términos:

en mi película *La Hora del Lobo*, traté de plasmar la escena que más me conmueve: Tamino se queda solo en el patio del palacio. Es de noche, se siente atacado por la duda y la desesperación. Grita: “¡Oh, noche oscura! ¿Cuándo vas a desaparecer? ¿Cuándo voy a encontrar luz en las tinieblas?”. El coro contesta *pianissimo* desde el interior del templo: “¡Pronto, pronto o nunca jamás!”. Tamino: “¿Pronto? ¿Pronto? O nunca jamás. Seres ocultos, dadme una respuesta: ¿vive aún Pamina?”. El coro contesta lejano: “Pamina vive todavía”.

Esos doce compases encierran dos cuestiones en el límite extremo de la vida -pero también respuestas-. Cuando Mozart escribió su ópera ya estaba enfermo, el presentimiento de la muerte ya lo había rozado. En un instante de desesperación, impaciente grita: “¡Oh, noche oscura! ¿Cuándo vas a desaparecer? ¿Cuándo voy a encontrar luz en las tinieblas?”. El coro contesta ambiguamente: “Pronto, pronto o nunca jamás”. Mozart, enfermo de muerte, grita una pregunta hacia las tinieblas. Desde esas tinieblas él responde a su propia pregunta -o ¿recibe una respuesta?-.

Luego la otra pregunta: “¿Vive todavía Pamina?”. La música traduce la sencilla pregunta al libreto en la más grande de las preguntas: “¿Vive el amor? ¿Es real el amor?”. La respuesta llega estremeciéndose, pero llena de esperanza, en una extraña división del nombre de Pamina: “Pa-mi-na vive aún”<sup>575</sup>. Ya no es cuestión del nombre de una joven atractiva, es una contraseña del amor: “Pa-mi-na vive aún. El amor existe”. El amor es real en el mudo de los hombres.

En *La Hora del Lobo* la cámara efectúa una panorámica sobre los demonios a los que el poder de la música ha calmado unos momentos y se detiene en la cara de Liv Ullmann. Una doble declaración de amor, tierna pero sin esperanza<sup>576</sup>.

Mediante la introducción de esta música se produce una simbolización dramática muy importante para la comprensión de los estados de ánimo del personaje. El pasaje de la ópera nos muestra a un hombre perdido y he aquí que Johan se está buscando a sí a lo largo de la película, todos esos “demonios” no hacen otra cosa que mostrarle lo que realmente *es* y no quiere aceptar, motivo por el cual está *perdido*. A esto se añade que más tarde, en los últimos minutos de la película le vemos desorientado por las estancias de la ingente mansión, que más bien parece un castillo, buscando a Veronica Vogler, su turbulento amor del pasado, y también buscándose a sí mismo de nuevo, pues en los variados lugares que recorre se va encontrando con sus distintos demonios interiores personificados por esa burguesía decadente (que recuerdan curiosamente a aristócratas masones, conectando una vez más con la ópera de Mozart y su posible conexión con la Masonería) que le mostrarán quién es él realmente, que

---

<sup>575</sup> Obsérvese la similitud en el juego de palabras con el alemán.

<sup>576</sup> BERGMAN, I. *Op. cit.* (II), p. 231.

le mostrarán *su* realidad: si en la ópera se entraba en el Templo de la Sabiduría, no deja a ser este castillo de ahora el lugar donde Johan va a encontrar una agria sabiduría de sí mismo. Vemos aquí la caracterización simbólica del teatro de marionetas anterior sobre un pasaje de *La Flauta Mágica*, llevada a la realidad en el símil inverso de la figura de Johan, en su particular y personal calvario caminando a través de las sombras, de la falta de luz y de autoconfianza, tal como le ocurre al héroe de la ópera mozartiana.

Lars Franke ha escrito que la ópera incluida en un *film* se manifiesta en tres niveles dentro de la propia narratividad de dicho *film*<sup>577</sup>: el “literal” (el uso como tal de un fragmento de ópera), el “cultural” (donde la ópera se encuentra como un artefacto cultural presente en la vida diaria) y el “dramático” (caracterizado por la adaptación de las técnicas y convenciones de la ópera al *film*). Los tres niveles se presentan en esta secuencia, pero es el nivel dramático el más interesante, pues vamos a ver cómo buena parte de la película en sí mismo sigue, por similitud y por contraste, a *La Flauta Mágica* de Mozart. Esta secuencia ha sido abordada profusamente por diversos autores, casi todos coincidentes en una serie de puntos elementales, comunes a una aproximación interpretativa de su significación en el *film*, pero algunos han hecho aportaciones más personales partiendo de este mismo punto. Un resumen a modo de pequeña aglutinación, de la secuencia y su relación con la insigne ópera nos conduciría, a través de las palabras de Gado, Livingston, Wood, Gervais, Cowie o Bergom-Larsson, cuyas obras ya fueron citadas ocasionalmente a lo largo de la Tesis, a las siguientes conclusiones<sup>578</sup>:

Uno de los demonios, en su presentación y comentarios de *La Flauta Mágica*, dirá: “un texto ingenuo. Un trabajo hecho por encargo. Pero con grandes manifestaciones de arte. ¿No están de acuerdo nuestros amigos?”. Johan no puede asentir y explica que su arte es egoísta y lleno de motivación patológica. Tamino y su mágica flauta representan todo lo que no es él. No entra en el Templo de la Sabiduría en busca de su amada sino en un ruinoso castillo donde encuentra a Veronica Vogler, amante del pasado con la que mantuvo una sórdida y destructiva pasión. Su visita al castillo solamente le empuja más aún en la oscuridad y en la humillación que le infligen unos demonios que literalmente acabarán con él. El “hombre-pájaro” (Lindhorst) se supone que guarda relación con Papageno, pero no podría ser

---

<sup>577</sup> Véase FRANKE, Lars “*The Godfather Part III: Film, Opera, and the Generation of Meaning*”; en POWRIE, P.; STILWELL, R. (eds.). *Op. cit.*, p. 32.

<sup>578</sup> Aunque casi nadie lo tenga en cuenta, es de justicia citar que posiblemente el primer texto escrito al respecto fue GYLLSTRÖM, Katy. “Johan Borg och Sarastro”. *Nya Argus*, núm. 61 (1968), pp. 170-72; donde la autora adelanta algunos de los contenidos que más tarde desarrollaron muchos otros nombres. (Véase STEENE, B. *Op. cit.* [III], p. 937).

más diferente, y no solo por esa iluminación y expresionismo en los rostros en el trabajo de fotografía de Nykvist, que convierten por ejemplo a este “hombre-pájaro” en una especie de Lugosi en Drácula. Ciertamente, se aprecia un proceso de inversión; así, por ejemplo, “Tamino-Johan” está a punto de renunciar a su por siempre seguro amor “Tamina-Alma” por Veronica (su “Reina de la Noche”) y se hundirá en la oscuridad y locura. Esta irónica inversión de la ópera, acaba implicando al propio Bergman como artista, pues Johan es una vez más una proyección del mismo Bergman, al cual no afectan como artista solamente el enfoque de las palabras con las que ha comenzado este párrafo, sino en una comparación entre Mozart y Bergman: mientras que la obra del primero es una obra a modo de cuento de hadas, un gran símbolo de heroico progreso artístico desde la confusión hacia la lucidez, el “impenetrablemente personal” propio cuento de Bergman recoge un inexorable declive en el que además se pasa de una ternura infantil e ilusión *naïf* inteligentemente entendida, a la oscuridad de los trastornos psicosexuales, la necrofilia, el masoquismo, el travestismo..., donde además (y aquí la referencia a Gado es obligada por ser posiblemente la tesis principal de su obra en torno al director) Bergman proyecta sus tortuosas fantasías edípicas a través de Johan<sup>579</sup>. A su vez, y ahora en relación a la modernidad musical de la banda sonora de Werle, en el pantano donde Johan desaparece hacia el final, el barón finalmente ejerce como esa especie de hombre-pájaro que acaba aniquilándole, y el zumbante chillido de la música disonante aumenta la asociación con los pájaros y, claro está, con Papageno<sup>580</sup>. Por último, existe la escena en que Johan es llevado ante Veronica Vogler, en principio piensa que está muerta, pero con una sardónica risa se incorpora y comprueba entonces que no es así. Esto se parece a aquel incidente de la ópera en el que Pamina, con la cabeza cubierta por algo parecido a un saco, es llevada ante Tamino en las profundidades de las pirámides. Johan está bajo el dominio de un extraño encantamiento, una fórmula mágica; nunca podrá encontrar a Alma y ella lo llama implorando en el oscuro pantano, en vano, pues es “aniquilado”, desaparece.

Toda la secuencia se convierte por otra parte en un diálogo entre el mundo humano de lo temporal (y por tanto de la inquietud y la duda) y ese otro mundo de saber y serenidad, en el que el yugo Tiempo desaparece. En *La Hora del Lobo* se insiste especialmente en cuestiones relacionadas con el paso del tiempo, desde el estilo del *film* a escenas concretas como aquella en la que Johan dejaba pasar un minuto entero en su reloj, segundo a segundo,

---

<sup>579</sup> No deseamos extendernos sobre esta cuestión, para lo cual remitimos a GADO, F. *Op. cit.*, pp. 353-55.

<sup>580</sup> Lo cual constituye un buen ejemplo de lo que en el estudio músico-cinematográfico se conoce por “principio de semejanza”, vía onomatopéyica; y realiza una función significativo-descriptiva.

del que se nos hace partícipes como espectadores. Después de esta escena con el reloj, llega la expresión del miedo, idea expresada visualmente cuando Johan empieza a encender cerillas para ver cómo arden lentamente, para acabar apagándose y volver de nuevo la oscuridad. Si a Tamino le responden cuando pregunta por la luz “¡pronto, pronto o nunca jamás!” y en su caso será “pronto”, en el del protagonista del *film* será “nunca”.

Para terminar este epígrafe y a modo poco más que anecdótico, comentar sólo dos cosas. En primer lugar, que en 1960 rodó *El Ojo del Diablo*, en la que Don Juan y su criado son enviados por Satán a la Tierra para seducir a una joven que llega virgen al matrimonio. Que se recupere desde la intertextualidad el mito de Don Juan, cuyo origen parte de Tirso de Molina y evoluciona a través de muchas obras literarias y teatrales que lo toman como inspiración (José de Espronceda, José Zorrilla, Lord Byron, Jean-Baptiste Molière...), no parece que justifique desde la Ópera una conexión por contar con una importantísima contribución en la persona una vez más de Mozart. Sin embargo, frente a la seriedad y vena trágica de algunas de las obras sobre Don Juan, en Bergman se juega más con lo ligero y cómico, mezclado con lo fantástico y sobrenatural, e incluso con cierto patetismo, partiendo de la obra teatral para Radio en que Bergman se basa, *Don Juan Vender Tilbage* de Oluf Bang, y que conecta con el clima de adaptaciones como la de Molière, de acuerdo, pero también con la ópera de Mozart/Da Ponte que es un *dramma giocoso*, donde se supera el simple elemento cómico mezclándose precisamente con lo fantástico y patético prerromanticismo. En segundo lugar, el Cine, como un arte sintético que es, mezcla frecuentemente Literatura, Teatro, Música, etc. Por ello muchos teóricos hablaron a lo largo del siglo XX de que con su surgimiento se alcanzó por fin la “obra de arte total”<sup>581</sup>, concepto de cuño wagneriano que creyó conseguir de manera definitiva con sus grandes dramas musicales, ligándose así este concepto a la ópera de manera casi exclusiva. Cuestión polémica donde las haya, de llevar el concepto al Cine, la obra de cineastas como Bergman, donde además de lo anterior entraría la Pintura, la Fotografía, la Psicología, la Filosofía..., sería tal vez merecedora de tal asociación.

---

<sup>581</sup> Juan Puelles López ha desarrollado la aplicación del concepto al Cine en la obra *El Cine, la Ópera y la Ópera en el Cine*. S. l.: Bubok, s. a., *passim*.



## **SARABAND, UN TESTAMENTO MÚSICO-CINEMATOGRAFICO**

Cuando escribimos la palabra “testamento” para referirnos a esta obra no queremos caer en la simpleza de considerarlo así por ser el último rodaje de su trayectoria artística. Más de cuarenta películas han quedado atrás, es cierto, pero se trata de algo más. Este *film* tiene la singularidad de aunar, dar finiquito y resumen a buena parte de los temas capitales que inquietaron y agitaron el espíritu artístico del creador sueco. En el *making of* de la copia de venta en DVD del *film* se puede observar la meticulosidad del director en muchísimos detalles, y como él mismo comentó en la rueda de prensa ofrecida con anterioridad al rodaje, “va a ser increíblemente arduo. Voy a exigir muchísimo. Tanto como me exijo a mí mismo. Llegar a lo máximo. Y debéis entender que eso es fascinante, cuando uno sabe que va a ser lo último que hará en su vida. Porque nunca más voy a hacer algo así”. En algunas ocasiones son simples detalles, casi a modo de caprichos, de algunas situaciones u objetos que inundaron su filmografía casi desde el comienzo de la misma y que sólo con un metódico conocimiento de este *corpus* creativo a base de un visionado reiterativo se pueden entrever<sup>582</sup>. Lo mismo apreciamos con la música y su tratamiento en este *film*: nos puede servir de ejemplo y conclusión final de muchos de los capítulos que han integrado esta Tesis que llega a su fin. Éste es de hecho el motivo de haber decidido ubicar aquí este capítulo, pues nos sirve para volver a recordar algunos (que no todos, obvio) de los puntos clave que han vertebrado este trabajo, casi a modo conclusivo<sup>583</sup>. Tal vez pueda resultar ligeramente disonante al lector el estilo de este último epígrafe, que rompe un tanto con lo que ha constituido el *corpus* de todas las páginas precedentes; en primer lugar por su estilo narrativo progresivo, que no fue el que

<sup>582</sup> He aquí algunos ejemplos: se trata el tema de la incomunicación entre las personas, las carencias afectivas entre familiares, oímos en algún momento el “tic-tac” de algún reloj, volvemos a ver de nuevo a Liv Ullmann y Erland Josephson (dos de sus “actores fetiche” y que fueron los protagonistas de *Secretos de un Matrimonio*, de la cual *Saraband* se entiende como continuación), una iglesia muy parecida a aquella de *Los Comulgantes*, el rayo de luz “divino” que ilumina a Marianne dentro de la iglesia como lo hiciese otrora con algunos personajes de películas anteriores, la presencia del alcohol, la chaqueta de lana unida al intelectual y diversos objetos en varios lugares dispersos, la figura del espíritu intelectual pero emocionalmente analfabeto, la sombra de la locura (la hija de Marianne y también Henrik) y el suicidio, algunas reflexiones sobre la muerte en la iglesia, el tema del “viaje” y del final del Verano unido a un cambio de circunstancias en su cine, las duras sensaciones tras la muerte de un ser querido, el concepto de *kammerspielfilm* o “cine de cámara”... E incluso determinadas escenas que nos recuerdan inequívocamente a otras de películas de décadas anteriores como el préstamo de dinero de un padre a un hijo y el reproche de aquél por la tardanza de la devolución que veíamos en *Fresas Salvajes* o esa otra en la que Marianne ayuda a levantarse a Johan pero éste rehúsa orgulloso por no querer parecer un anciano y que de alguna manera nos recuerda a aquella de *Sueños* en la que una bella y jovencita modelo ayudaba a levantarse del suelo a un maduro cónsul que la cortejaba y él niega la ayuda, o incluso la joven y rubia Karin en camión blanco tirada en una tierra con hojarasca otoñal nos trae a la cabeza el lejano recuerdo de aquella violación y asesinato de otra Karin, en *El Manantial de la Doncella*.

<sup>583</sup> Por supuesto que el apartado conclusivo propiamente dicho no es éste sino el siguiente, donde expondremos como corresponde todas las conclusiones de nuestro pensamiento final tras el análisis pretérito de toda la filmografía, es decir, nuestra tesis conclusiva.

se vino desarrollando ya que entonces se manejaron ejemplos oportunos de todas las películas donde las escenas lo permitiesen, y en segundo lugar por evitar prácticamente la “textura Tesis”, esto es, el tipo de texto en el cual se alternan, fusionan, compaginan..., las palabras del autor de un texto con las de otros autores, mediante citas directas, paráfrasis y demás, haciendo uso por tanto del correspondiente sistema de notas a pie de página y que apenas vamos a aplicar aquí por no considerar necesario (además de caer en la redundancia) volver a traer a colación las citas, palabras y pensamiento de otros autores que fuimos tomando para reforzar nuestro punto de vista, cohesionar la textura literaria científica que toda Tesis ha de tener, para refutar al autor en caso de ser necesario, etc.

La música del compositor Johann Sebastian Bach tuvo una especial relevancia a lo largo de la obra del director sueco y así lo indicamos desde el mismísimo comienzo con el título del primer “modelo compositivo” abordado, titulado simple pero contundentemente “Bach”. La sombra musical del compositor en *Saraband* se agudiza frente a otras producciones anteriores comenzando por el propio título del *film*, que alude a una de las más conocidas piezas integrantes de las suites musicales del Barroco<sup>584</sup>. Puede darse en diversos instrumentos, pero Bergman eligió el chelo en muchas de sus películas. Así, escuchábamos una zarabanda para chelo en obras como *Sonata de Otoño*, *Como en un Espejo* o *Gritos y Susurros*. Titulando así al propio *film*, Bergman podría estar otorgando a la historia que nos cuenta, a la cadencialidad (temporal y emocional) de los sucesos, a la atmósfera general y la estética desarrollada..., el carácter de las zarabandas de Bach o por lo menos el de la propia zarabanda que oímos en la película, la *Zarabanda* de la *Suite núm. 5 en Do Menor (anex. I, fig. 14)*, la misma que oímos en *Gritos y Susurros*, cuya continua reiteración, por otra parte, “provee un sentido de continuidad que une los sucesivos episodios”<sup>585</sup>. En sus primeras apariciones la pieza musical se retoma o bien en el lugar donde quedó la última vez, o bien en un extracto un poco posterior en la sección correspondiente, de tal forma que película y música se van entrelazando como si de la misma cosa se tratase. Su primera entrada comienza con la propia película, sobre un fondo negro sobre el que aparecerá escrito “prólogo” (la película se desarrolla a través de un prólogo y diez capítulos y un epílogo, que irán numerándose progresivamente). Aprovechando una cadencia de la pieza pasamos a Marianne

---

<sup>584</sup> Se le atribuye origen español, que se remonta al siglo XVI. Compás ternario simple, por lo general 3/4. Movimiento pausado y carácter noble. Melodía expresiva, formado con valores largos, muchas veces cargada -y sobrecargada- de adornos. Frecuentes terminaciones “femeninas”, como también prolongación del segundo tiempo por medio de un puntillo o por su fusión con el tercero.

<sup>585</sup> SINGER, I. *Op. cit.*, p. 60. [Trad. propia].



rodeada de fotos sobre una mesa, evitándose la presencia de títulos de crédito iniciales. Sobre el rótulo del capítulo número uno regresa la zarabanda, en el mismo punto donde concluyó hace un momento, para continuar en la segunda parte de la primera sección y aprovechar otra cadencia. El tercer capítulo trata del episodio del regreso de Karin a su casa horas después de haber salido corriendo tras una agresiva discusión con su padre, del tenso reencuentro y posterior conversación. Dicha conversación o monólogo del padre más bien (ella sólo escucha, prácticamente), concluye con un “a veces creo que me espera un castigo increíble” mientras vuelve la zarabanda de Bach, que acentúa la importancia de sus palabras y vuelve a conectar a Bach con lo divino por un lado y con las relaciones humanas por el otro, como se colige de las palabras de Henrik sobre su difunta esposa centradas en cómo entre él y ella todo era una cuestión de pertenencia mutua, como un milagro, en el que cada uno le pertenecía al otro y el concepto de abandono era impensable. Ese simbolismo que parece aportar la música de este compositor y del que tanto se habló en el desarrollo de nuestro ejercicio interpretativo sobre su presencia en el cine de Bergman será un tema recurrente a lo largo de toda esta obra final. Lo apreciamos de nuevo en el capítulo cuarto. Este capítulo trata la visita de Henrik a su padre y la humillación a la que le somete el anciano, que sólo servirá para reavivar viejos rencores y odios; curiosamente se acaba de escuchar la música de Bach, pues cerraba el capítulo anterior, y éste además comienza con una toma sobre un libro de Sören Kierkegaard, que está leyendo el propio anciano antes de la visita de su hijo. Todo ello cierra uno de esos círculos estético-emocionales a los que acostumbra el director, en el que la presencia del filósofo danés no debe ser casualidad. La obra en cuestión es *Un Fragmento de Vida*, donde presenta el segundo gran estadio por donde puede pasar el Ser Humano tras su estadio en la vida estética y que consiste en la vida ética, donde el Ser Humano inicia su autoconocimiento, así como una nueva relación con los demás, simbolizada por el matrimonio. Se trata de una fase de compromisos éticos y sometimiento al deber, que debería de mantener cuanto de bueno hay en la vida estética. Sin embargo, el fracaso de este empeño conduce al individuo a optar por un plano ulterior: la vida religiosa<sup>586</sup>. La música de Bach con la que comienza prácticamente el capítulo por haber sido escuchada al final del anterior no es la única que oiremos ya que este capítulo se cierra también con música del compositor: la conversación de

---

<sup>586</sup> Éste es el estadio de la fe, sin normas ni criterios de elección, que se vive con “temor y temblor” (postura ejemplificada por el sacrificio de Abraham, a quien Dios ordenó sacrificar a su propio hijo). El Hombre se enfrenta entonces a su propia individualidad, configurada como posibilidad de realizar la propia existencia; pero en esa realización no hay más sentido que la constatación continuada de la falta de sentido de todo instante presente, que empuja a una ulterior elección y a una nueva posibilidad, una y otra vez, hasta llegar la desesperación.

padre e hijo está cargada de tensión, odio e inafectividad y acaba con el impulso violento del hijo de tirar al suelo el flexo con el que leía Johan. La cámara se detiene sobre el aparato roto y apagado en el suelo, que exhala su último aliento de luz a la vez que entra con fuerza música de órgano de Bach y se cierra el capítulo. De nuevo podemos entenderlo como una referencia alusiva por parte de Bergman hacia la esfera espiritual y celestial. La música, que cierra este capítulo, salta a la presentación del rótulo del siguiente, que además se intitula “Bach”, y se mantiene al comienzo de las imágenes del mismo, como si de una presentación se tratara, y en el que se ve a Marianne entrando en una iglesia desierta por la que deambula acompañada por dicha música. Tras la conclusión de la obra vemos a Henrik de espaldas frente al órgano de la iglesia, baja las escaleras y se encuentra con ella, para pasar a conversar comenzando por la presentación de la música que acaba de interpretar, el primer movimiento de un trío-sonata de Bach -como dirá-, y que se trata del *Allegro* del *Trío-sonata núm. 1 en Mi Bemol Mayor*. Luego habla del órgano, que lo considera un maravilloso ejemplar, de 1728, y del libro que está escribiendo, *La Pasión de San Juan* de Bach. Intiman y en ese clima distendido él se siente suficientemente cómodo como para hablar de su difunta esposa Anna y de que últimamente ha pensado mucho en la muerte. Piensa que en un día otoñal, nebuloso y silencioso, en un bosque, volverá a encontrarse con ella. Mientras pronuncia estas palabras y la cámara encuadra al hombre entra por debajo de su voz la zarabanda, que tilda trascendentalmente su discurso, como sucederá poco después con Marianne. Ésta es ofendida por un giro radical en los modos y actitud por parte de Henrik para con ella, además de lanzar unas durísimas palabras contra su padre y lo mucho que desearía verle sufrir hasta la muerte por odiarle de una manera sobrehumana. Se va y ella queda sola, se levanta y vuelve por donde vino. De pie, es iluminada por unos rayos de luz a través de una vidriera, y justo ahí regresa la zarabanda, que de nuevo transmite la sensación de que con sus numerosas y oportunas apariciones incidentales va vertabrando y cargando de trascendencia algunos momentos del *film*. Una vez más la conexión con lo espiritual parece clara, asociándose la música de Bach a una iluminación desde *lo alto*, iluminación que ya vimos en otras producciones del director. Pero no sólo eso. Como ya dijimos hace un momento, a lo largo del análisis de la música de Bach en este cine hablamos en más de una ocasión de que también podía entablarse una relación entre esta música y el amor entre los seres humanos; el amor como uno de los pilares elementales del mensaje cristiano, al fin y al cabo. Como comentamos hace un momento, este testamento músico-cinematográfico ofrece algunos últimos ejemplos de esta asociación, como esta de la que venimos hablando, en la que después

de sentir cómo los rayos de luz caen sobre ella, Marianne se da la vuelta y sigue caminando, todavía acompañada por la zarabanda, hacia el fondo de la iglesia. Con un juego plano/contraplano, se alternan Marianne -encuadrada a la altura del pecho- y un relieve coloreado religioso donde se nos muestra la *última cena* con un Cristo reforzado un su categoría de hijo de Dios y de Dios mismo y San Juan en sus brazos (acentuando tanto su juventud que parece un niño pequeño): a un *padre* (con cierta similitud a Johan si éste fuese más joven) con su *hijo*, de alguna forma, sensación que es recalada al tomar la cámara en detalle el rostro de uno y deslizarse despacio hacia el otro. Volvemos a Marianne, que hace un gesto de súplica, de rezo, unos segundos.

Y no será la última vez que suene esta pieza musical y podamos especular sobre este tipo de asociaciones. Por ejemplo, más adelante, Karin visita a Marianne en estado de profunda afectación a causa de una carta de su madre Anna que ha encontrado, en la que escribía a su esposo que una vez ella faltase (sufre un cáncer terminal) no debía buscar en la hija de ambos, Karin, un sustituto emocional de su persona, como efectivamente acabará sucediendo. Le lee parte de la carta a Marianne y las lágrimas de dolor interrumpen sus frases; sobre la carta se posan las manos de las dos mujeres y regresa la zarabanda, momento en el que la joven preguntará si “esta carta está llena de *amor*”<sup>587</sup>, a lo que responderá Marianne con un “no lo sé”. El octavo episodio se intitula ya, explícitamente, “zarabanda”, y en él suena esta pieza por primera vez diegéticamente, tras pedirle Henrik a Karin que toque para él una última vez, pues ella ha decidido por su cuenta que ya es hora de separarse de su padre, vivir su propia vida y desarrollar su propia personalidad, una personalidad hasta ahora mermada por su padre Henrik. Esto destrozarará al hombre, quien de hecho poco tiempo después de que ella parta intentará suicidarse, y mientras suena la pausada y triste pieza la cámara enfocará el rostro dolorido del padre. Es más, este momento de la escena se integra en el todo fílmico de una manera más compleja todavía. Cuando él le pide que toque la obra musical, en realidad se está despidiendo de ella en un sentido radical del término, pues sabe y asume que se va a suicidar, aunque de esto no se diga nada. Esa música es el personal epitafio que pide a su hija y la mira con la profundidad no tanto del dolor de la pérdida -aunque derivado de ello- sino de quien se despide de su hija y de la vida misma: en una de las escenas anteriores de la que hablamos hace un momento, estando dentro de una iglesia con Marianne, habló de cómo entiende el misterio de la muerte, que para él será el acto de cruzar una vieja verja de un bosque entre las brumas de un día otoñal y acompañado de su difunta esposa, hasta darse

---

<sup>587</sup> El subrayado cursivo es nuestro.

cuenta que está muerto. He aquí que en un momento de sus tan metafísicas reflexiones se escucha acompañando esas palabras la zarabanda en cuestión, aproximándose la cámara a él paulatinamente hasta encuadrarlo en primerísimo plano mientras su rostro transmite esas emociones, que es lo mismo que sucederá en esta otra escena, vinculadas por la música, por la actuación facial, por el plano profundo del propio guión y por las cuestiones estructurales tocantes con las cámaras y sus posiciones, todo ello siguiendo por una última vez la estela del estilo del director en trabajos pretéritos.

La película finaliza con la salida de Marianne de la casa para volver a su vida cotidiana y reanudar su trabajo de abogado. Volvemos a verla en la misma situación y lugar en que comenzó la película (otro rasgo muy típico en el cine de Bergman). Mirando fijamente a la cámara se explayará de nuevo sobre ella y Johan, sobre aquel Verano, etc., y finaliza con la imperiosa necesidad que sintió un día de volver a ver al manicomio a su hija ingresada, necesidad acrecentada después de su visita a Johan. De nuevo se trata de la comunicación e incomunicación humanas, del calor, amor, piedad humanas..., y por una última vez más oímos la zarabanda, justo cuando su hija, perdida en los paraísos artificiales de su locura, abre los ojos poco después de sorprenderse al quitarle su madre las gafas con delicadeza y verla delante. Como dirá poco después, por primera vez en su vida juntas tuvo la sensación de estar *tocando* a su hija y rompe a llorar.

Y por último, en su artículo sobre esta película Maaret Koskinen anota que la música de Bach en *Saraband* podría estar relacionada con Anna, la difunta esposa de Henrik y cuya presencia parece sentirse alrededor de los vivos, de los personajes. Ciertamente, en varios de los momentos en los que se escucha, se ha hablado de Anna, directa o indirectamente, o se ha mostrado una foto suya, por ejemplo. Si bien no siempre la relación es directa y la música del compositor implica unos grados de asociación más amplios, como los que hemos apuntado, sí es cierto que, efectivamente, “por momentos la música de Bach parece intercambiable con Anna, representando algo de su presencia para la gente dejada atrás: un sentido de pertenencia, de *gracia*, quizás un tipo de redención de las clases”<sup>588</sup>. En este sentido y buscando de nuevo la relación con el pasado artístico del director, cabría hablar de la música de Bach como un tema musical, relacionado a un personaje que no vemos más que en una fotografía, y recordando algunas de las funciones que la música cumplió en películas anteriores, donde encontrábamos trabajo temático y leitmotívico siguiendo distintos estilos y usos, según la época que es tratase, y donde en algunas ocasiones la propia música de Bach

<sup>588</sup> KOSKINEN, Maaret. “Out of the Past: *Saraband* and the Ingmar Bergman Archive”; en KOSKINEN, Maaret (ed.). *Ingmar Bergman Revisited*. London: Wallflower Press, 2008, p. 21. (2008). [Trad. propia].

constituía una especie de tema musical, dentro de una película e incluso entre películas distintas.

Otro de los puntos capitales de nuestro análisis fue la importancia del silencio en algunas de estas obras. Gracias al silencio (tanto del diálogo entre personajes como de la presencia musical) Bergman consiguió transmitir una parte muy importante del mensaje profundo de alguna de sus películas desde presupuestos dramático-estructurales, simbólicos y estéticos. En *Saraband* lo podemos apreciar desde el mismísimo comienzo, después de que Marianne presente la situación, su relación con Johan y demás, y pasemos directamente a su llegada a la casa del que un día fue su esposo. En silencio, deambula por el interior de la casa y va progresivamente descubriendo distintos rincones, la decoración... No articula palabra. Por fin localiza a Johan, que duerme en el porche la siesta. Le observa en silencio y decide que todavía no va a acercarse a él, que va a esperar un poco más observándole. Es más, decide que va a cronometrar un minuto entero en su reloj (aunque al final sea algo menos) en silencio sin despertar al hombre<sup>589</sup>. La interacción entre algunos de los personajes en determinadas escenas también está rodeada por un silencio (o por lo menos no con una sobrecarga de diálogo y música) que en ocasiones se caracteriza por la tensión que engendra, como por ejemplo la visita de Henrik a su padre, situación incómoda rodeada de un silencio a través del cual el diálogo fluye “a trompicones”, pues no tienen mucho que decirse, ciertamente. No en vano, una vez más en Bergman, el *film* trata en buena medida el tema de la incomunicación humana. Incluso el tema de la relación del Hombre con Dios no es dejado de lado en *Saraband*, que si bien no es tratado directamente, explícitamente (algo que por otro lado sólo hizo en algunas producciones como *El Séptimo Sello*), sí que se siente en el ambiente de la obra, como ya hemos visto y vamos a seguir viendo.

De todas formas y a pesar de lo escrito en este último párrafo, el silencio de esta película, aunque palpable, está lejos de otros ejemplos del pasado como *Pasión* o *La Vergüenza*. Si venimos comentando que *Saraband* recoge muchos de los elementos musicales de la filmografía del director, lo lógico es que la música tenga suficiente presencia para que así sea. Sin embargo se busca un equilibrio general en el cual la presencia de toda la música

---

<sup>589</sup> Dejar pasar un minuto entero casi en completo silencio y sintiendo pasar los segundos en un reloj es algo que ya vimos en la película *La Hora del Lobo*, casi cuarenta años antes. Por otra parte, este silencioso comienzo permite poner “en primer plano” algunos de los sonidos de la casa (golpes de puertas, reloj, pasos...), siguiendo con otro importante elemento del cine de Bergman.

de la película no deja por ello de tapar en algunas escenas esos bloques de silencio tan característicos en algunas de sus obras.

Cuando se habló de la música diegética e incidental, se incidió especialmente en cómo el director gustaba con muchísima frecuencia de engañar al espectador haciéndole creer que era una cuando en realidad se trataba de la otra. En el caso de esta película también vuelve a usar de ese efectismo. Vemos a Marianne entrando en una iglesia vacía acompañada de una música que se supone incidental, de hecho, la música había entrado incidentalmente al final del capítulo anterior, cuando Henrik tira al suelo enfadado el flexo con el que leía su padre, se rompe y por un último segundo vuelve a resplandecer su luz a la vez que comienza a sonar la música, el *Trío-sonata* de órgano de J. S. Bach del que ya hablamos sobre estas líneas. La música se mantenía para presentar el título del próximo capítulo, inmediatamente contiguo, y salta al comenzar el mismo, momento en el que vemos la entrada de Marianne en la iglesia. La lógica de la creencia en la cualidad no-diegética de esta música en esta escena se debe a que provenga del capítulo anterior, la escuchemos con el rótulo de este episodio y a que no se nos muestre su fuente original, rasgo que viene a determinar el estilo diegético de la música en el cine. Sin embargo, y en el caso de que fuera música incidental -al rato sabremos que no lo era-, se trataría de una incidentalidad singular, por ser potencialmente diegética; y con esto queremos decir que al tratarse de una iglesia y al estar ese edificio religioso y la música de órgano tan históricamente vinculados, tendría un sentido aplastante que la música fuese “de pantalla”. Pero no lo es, o sí lo es más bien, pero eso no lo podemos saber todavía. A esto se suma que la iglesia esté desierta, sin ninguna persona presente. La mujer camina despacio, ensimismada ante la serena belleza del lugar y finalmente se acerca a uno de los bancos y se sienta, momento en que la música parece querer cadenciar, desarrollando la denominada “preparación cadencial”, rasgo de sincronía que se suele conseguir normalmente desde la incidentalidad, siendo éste también uno de sus rasgos. Con todo, la música es en realidad diegética, porque inmediatamente a su final vemos a Henrik de espaldas frente al órgano de la iglesia, que estaba tocando.

Otro aspecto contemplado fue el perfil psicoanalítico de algunos personajes músico en las películas pertinentes y qué papel podía desempeñar la música en la vida psicológica e interrelación emocional entre los personajes, y todo ello considerado y justificado como pequeña pero importante parcela desde la Sociología del Arte y dentro de ésta de la Música,

aunque partiendo de la premisa de que revierte del lado de la Psicología como tal. La figura de Henrik en la presente película no puede pasar desapercibida. Él mismo lo reconocerá en un momento de su conversación con Marianne en la iglesia, refiriéndose a su mente, cuando dice “a veces creo que no estoy bien”. Además de tocar el órgano toca el chelo y le da clases a su hija para poder acceder al Conservatorio. Incluso tiene una faceta como divulgador: escribe un libro sobre *La Pasión de San Juan* de Bach. En la película da varias muestras de su desequilibrio e inestabilidad emocional, derivada de varias fuentes<sup>590</sup>. Por un lado habría que tener en cuenta su relación con su padre y por otro con su difunta esposa y con su hija. Como sucedió con tanta frecuencia en la obra bergmaniana, la relación entre padres e hijos viene marcada por la frialdad afectiva, por la falta de comunicación y entendimiento y por las carencias mutuas. Aquí, la relación entre Henrik y Johan está cargada de odio y rencor arrastrados durante décadas, como ambos reconocerán. Henrik jamás sintió que tuviese padre, desde la infancia, de hecho el propio Johan reconocerá que cuando su hijo era pequeño detestaba tenerle cerca, jamás le gustó, lo consideraba un niño gordo y manso, devoto como un perro que quisiera patear. Así, Henrik arrastra un profundo sentimiento de *ausencia* y su refugio parece que acabó siendo la música, el mismo refugio que escogió tras la muerte de su esposa Anna, como comentará en una de las escenas su hija. Efectivamente, como sucedió otras tantas veces en la obra del director escandinavo, el Arte en su sentido más genérico (bien se trate de Literatura, Traducción, Pintura, Teatro, Música...), hizo las veces de refugio, de antídoto emocional y psicológico, ante las distintas situaciones dolorosas a las que la vida somete al Ser Humano ocasionalmente. El dolor de Henrik ante la muerte de Anna por cáncer, es tan intenso que aunque han pasado más de dos años, no se ha recuperado. Se volcará sobre la música y sobre su hija para compensar esa pérdida, y no sólo eso, pues acabará buscando en su propia hija la suplantación de su mujer, proyectando la figura de Anna en Karin, llegando a insinuarse en el *film* la posibilidad de que la relación entre ambos sea incestuosa.

También deseamos hacer notar aquí, como acabamos de decir, que la música juega un papel determinante en algunas películas a nivel mental-conductual por incidir y reflejar las interacciones entre algunos personajes. En esta película y a este respecto, la música parece ser la “excusa” para muchas cosas: lo será para que Henrik ate y una el destino de la joven Karin al suyo, mediante sus clases y su tutela musical; lo será para que Johan encuentre una buena

---

<sup>590</sup> Por ejemplo en la escena de la discusión con su hija, cuando ella no desea seguir ensayando y prefiere salir fuera, pero él, fuera de sí la empuja con violencia contra la pared y forcejea gritando un “¡no te marches!, ¡no te marches!”, por sentirse abandonado y recordarle la pérdida de su esposa; o aquella otra muestra de cambio brusco de personalidad que da cuando ofende a Marianne en su conversación de la iglesia, después de haber sido realmente encantador con ella; o incluso en su intento de suicidio del final del *film*.

manera de hacer daño arrebatando a Karin del lado de su padre, pues gracias a su mediación será admitida en la Academia Musical Sibelius de Helsinki, a donde acudirá sola, sin su padre; lo será también para que el espectador sea testigo y comprenda la animadversión entre padre e hijo, pues el único encuentro de ambos a lo largo de toda la película será aquel en el que Henrik lo encuentre en su biblioteca y se rebaje pidiéndole humildemente dinero para comprar un chelo a su hija que mejore la calidad del actual, lo cual sirve al anciano para humillarlo negándose y dando rienda suelta a su vena despreciativa (de la que también se valdrá su hijo viendo la negativa). E incluso no deja de ser significativo que Henrik escriba sobre *La Pasión de San Juan*, es decir, de “San Johan”, que es el nombre de su padre, posible búsqueda de una ausencia.

En “El Cine como Música” se habló de cómo se puede encontrar cierta relación transversal entre el cine y la música a tenor de elementos musicales como la dinámica, la textura, la agógica, el *tempo*, la forma, etc., que en el caso de la imagen pueden ejemplificarse de diversos modos. Especialmente interesante era el concepto de *kammerspiel* o “cine de cámara”, que aludía a las frecuentes similitudes entre los escasos personajes y sus interacciones en algunas de sus películas y las relaciones entre los elementos de la música de cámara. Como ejemplo paradigmático de esto se propuso la obra *Como en un Espejo*<sup>591</sup>, y en *Saraband* también encontramos algo parecido. Sólo encontramos cuatro personajes en toda la película (a excepción del final, donde vemos a la hija de Marianne en el manicomio brevísimos instantes y sin articular palabra) y la interacción entre ellos muestra interesantes peculiaridades textuales, como es el caso de que jamás en toda la película los veamos a los cuatro juntos, es más, ni siquiera a tres de los mismos. Dentro de este conjunto camerístico y tan teatral, los personajes se van encontrando unos con otros, dialogando, discutiendo, llorando..., expresándose, en una palabra, de dos en dos. Podríamos hablar de que tenemos cuatro instrumentos, cada uno con un timbre y tesitura determinados (según el carácter dramático que cada personaje de la película posee)<sup>592</sup>. Y en cuanto al *tempo*, ya dijimos que la

---

<sup>591</sup> Donde argumentamos que la relación de los cuatro personajes, sus divisiones por parejas o solos, sus estallidos de júbilo, sus reflexiones en soledad o a dúo, etc., se han comparado con un cuarteto de cuerda, y no sólo por ser cuatro personajes con sus diversos avatares en una isla, sino de forma más precisa, a partir de contrastes de expresión, agónica, masa...

<sup>592</sup> Bergman llamó a *Saraband* un *concerto grosso* para cuatro voces y también incidió en que la zarabanda era en origen un baile por parejas, lo cual es muy significativo aquí. (Son palabras de Bergom-Larsson y de una de las últimas entrevistas que ofreció, esta vez a Björkman, ambas recogidas en DUNCAN, P.; WANSELIUS, B. [eds.]. *Op. cit.*, 545-46). También describió este trabajo, en los meses anteriores al comienzo del rodaje, como un trabajo de cámara inspirado por *El Arte de la Fuga* de Bach (véase el periódico *Upsala Nya Tidning*, 10 de Noviembre del 2001, p. 20; en STEENE, B. *Op. cit.* [III], p. 451).



película parece llevar el mismo *tempo* que el de la zarabanda de Bach que tanto oímos, no en vano es el propio título del *film*. Incluso el carácter y la cadencialidad de esa música pueden ser dadas en transvase a la obra cinematográfica, la cual no deja de tener otros momentos concretos de dura agitación y “velocidad”, por el poder y profundidad de la palabra, del verbo en sí.

La “inexorable” presencia de las campanas no podía faltar en la película, aunque ahora se trate -como otras tantas veces en sus películas- de las campanadas de un reloj de pared. Y lo mismo podríamos decir de la presencia del piano, de ese piano que en su momento definimos como mueble burgués presente en la mayoría de sus películas, que podía ser tocado o no, pero que imprimía una huella sociológico-musical característica en su cine. Marianne se encuentra con el instrumento al comienzo de su visita a Johan, cuando camina por las estancias de su casa con infantil curiosidad; incluso se atreve a teclear cinco notas de una pieza que nos recuerda, dentro de su torpe abocetamiento a una mano, el comienzo del *Estudio núm. 11 en Mi Bemol Mayor* de la *Serie op. 10* de Frédéric Chopin (cuya presencia tampoco podía faltar, aunque fuese mediante una posible insinuación, en esta última película).

El uso de la Música Clásica preexistente en el cine conformó en su momento un importante capítulo en el que se expusieron distintos puntos de vista sobre lo oportuno o no de su uso, sobre sus relaciones contextuales o sus consideraciones diegético-incidentales. Para esta película, y como ya sucediese en muchas otras, la pieza de Bach es utilizada incidentalmente, menos en el tramo final, cuando Karin coge su instrumento y a petición de su padre toca la pieza para él<sup>593</sup>. La conexión entre esta obra musical y la película son apreciables en que ese carácter lánguido y otoñal, pausado y expresivo que poseen frecuentemente (que no siempre) las zarabandas es el que tiene la propia película. Que el espectador corra el riesgo de distraer su atención por conocer la pieza al no haberse utilizado una música original de encargo no es nada negativo para una película que parece desear una profunda asociación y

<sup>593</sup> Esta escena nos proporciona un magnífico ejemplo de todos aquellos que incluimos en el capítulo “El Actor como Intérprete Musical”. Aquí, la actriz Julia Dufvenius toma el chelo entre sus brazos y comienza a tocar sin que la cámara, las técnicas de montaje o el ardid oportuno evite la toma continua de la actriz y de sus manos. La cámara se mantiene fija sobre ella a poca distancia en un plano medio, pasa un instante a su padre y luego vuelve a ella antes de regresar a aquél definitivamente; y por la digitación, movimiento de arco y posición corporal general, nos atreveríamos a decir (como intérpretes de chelo) que es la actriz quien toca, que tiene formación musical apropiada para ello. Y sin embargo en los créditos finales se lee que la música de chelo solo del *playback* del rodaje la toca Åsa Forsberg-Lindgren. La conclusión a la que llegamos es que la actriz sí debe tocar pero sin una técnica de suficiente calidad para obtener un sonido realmente profesional y elitista, por lo que se utilizó como *playback* no una grabación sino la propia actuación profesional de un chelista en el mismo momento de rodaje mientras la actriz sigue las frases correspondientes.

fusión orgánica entre el propio *film* y la música de Bach a partir de elementos de connotación y del conocimiento de los atributos que la Historia de la Música ha dado a esta sección musical de la Suite. Además, ese préstamo autorreferencial que la música hace a la película y que ésta puede devolverle a aquélla, no cae en vacío si el espectador desconoce la obra musical, como sí podía suceder en otros ejemplos, pues la propia intensidad expresiva de la música, que además suena ocho veces, es suficiente para que la asociación de la que hablamos funcione, como efectivamente sucede.

Sin embargo, no todo son aciertos en esta obra cinematográfica. Con frecuencia se habló en los años posteriores al estreno de *Saraband* como un auténtico homenaje a la Música, empezando por su propio título. Pero desde una visión crítica objetiva y en el contexto del *corpus* creativo del realizador, la película cae en algunos momentos dentro de lo tendencioso, concretiza en exceso comentarios musicales que en otras películas anteriores fueron diluidos en todo el conjunto -a excepción tal vez de algún ejemplo muy puntual de *Sonata de Otoño-*, y que en *Saraband* rozan el exceso pedante. En más de un punto de la Tesis hablamos de cómo parte de la musicalidad de las películas analizadas provenía de algunos “objetos” musicales y comentarios musicales que hacían los personajes, y con ello se contribuía a generar un clima emocional, musical en este caso. Especialmente significativo era la presencia y uso de la radio, artilugio fetiche en este cine, y que de paso servía de excusa para canalizar la música “de pantalla”. En esta película veremos en una ocasión a Marianne escuchando en el aparato de radio un *casette* mientras trabaja en la cocina, concretamente el *Romanze: poco Adagio del Cuarteto de Cuerda núm. 1 en Do Menor* de Johannes Brahms<sup>594</sup>. Se acompaña de vino tinto y en la mesa hay una cesta de mimbre, champiñones que ha recogido y hojas secas, desarrollándose en estos detalles esa estética visual y emocional de la película que la música ayuda a afirmar. También podríamos hablar de la presencia de los chelos en la pantalla, de la colección de música de Johan, de los comentarios sobre Bach por parte de Henrik o sobre el magnífico órgano de 1728 de la iglesia. Todo ello contribuye a crear ese clima del que hemos hablado. Pero no es así en otras escenas, como la que sigue a la

---

<sup>594</sup> Esta música comienza a sonar con anterioridad a la escena, cuando vemos el rótulo “två” que nos indica que empieza el segundo capítulo. No será la única vez que se emplee así la música en el *film*, pues en más de una ocasión dichos rótulos se acompañan de una música que pasa a la siguiente escena como diegética o como incidental. Incluso en una ocasión la música es introducida al final de una escena, continúa en el rótulo del capítulo que se avecina y sigue sonando al comenzar éste, como por ejemplo la sucesión “final de la escena de la discusión entre Henrik y Johan-rótulo-Marianne paseando por la iglesia desierta”, que se acompaña por música de órgano de Bach, como analizamos más atrás. Son ejemplos de la música funcionando como factor de continuidad (otro de los apartados de la Tesis), fundiendo las discontinuidades del montaje, homogeneizando la discontinuidad visual, espacial o temporal y, por ende, en muchas ocasiones, otorgando continuidad dramática.

anterior en la que veíamos a Mariannne en la cocina con sus quehaceres. De repente entra en escena Karin, que llega de la calle en estado de agitación, y Marianne corta la música. A partir de aquí, comienza la conversación entre ambas, sin siquiera conocerse, lo cual no le importa a Karin que necesita desahogarse con alguien. Y aquí vemos el primer ejemplo de lo que hemos dicho al comienzo de este mismo párrafo. Karin se expresa en una verborrea sobre lo que le ha sucedido esa misma mañana con su padre. Comienza llorando y lo primero que dice es “¿conoces la *Sonata para Chelo op. 25* de Paul Hindemith?”, a lo que añade que su padre quiere que la toque en la audición para el Conservatorio, pero que es demasiado difícil. Resulta que esa mañana, madrugando demasiado, estaban trabajando en el cuarto movimiento, donde Hindemith escribió “tiempo rápido, sin expresión y continuamente *pianissimo*”, y le súplico a su intratable padre que lo dejara por hoy. Éste no la hizo mucho caso y le dijo que retomase el trabajo justo donde pone “tiempo rápido”. Ella se enfadó más y le reprochó que no era un buen profesor y él respondió llamándole vaga, a partir de donde la bronca entre ambos llegó casi a las manos. No será el único ejemplo del “exceso” de algunas situaciones de la película. En otro momento, Henrik le pide a su padre dinero prestado para comprar un chelo para su hija, específicamente habla de un Fagnola de 1815, que dice que es excelente, casi como un Guarneri. Añadiré que ya tiene un chelo alemán que no está mal, pero que quiere entrar en el Conservatorio y que necesita algo mejor, declaraciones un tanto exageradas en este guión, pues aunque desconocemos el sistema académico musical de Suecia, nos resistimos a creer que para acceder a un Conservatorio sean necesarios instrumentos de tan alta calidad y de esas sumas de dinero; como también parecen exageradas las palabras del abuelo de Karin cuando le dice, tras recibirla en su casa a espaldas de su padre, que ha recibido una carta. Comienza preguntándole si sabe quién es Ivan Chablov y ella responde que sí, que es un gran director de orquesta de San Petersburgo. Resulta que el abuelo lo conoce y le escribe una carta para comentarle que en un concierto para músicos jóvenes vio a su nieta tocar el chelo (una suite de Zoltán Kodály) y le sorprendió gratamente su talento. Aún así considera que tiene pequeños errores técnicos que de no solucionar de inmediato podrían ser catastróficos para el futuro. Pero él es profesor en la Academia Sibelius de Helsinki, una de las mejores de Europa, y cree oportuno hacerle una prueba a su talentosa nieta para acceder a la academia. Se roza una vez más la exageración, la necesidad forzada de ese giro en el guión para que la historia siga desarrollándose según la dirección que se desea. Además, esa cita directa a un conocido nombre de la Música actual favorece la concretización de la historia en la realidad de nuestro mundo, saliéndonos de la esfera de la ficción

bergmaniana y otorgando un realismo a la narración que choca con la forma en la que trató en el pasado otras películas en las que las referencias no eran tan directas, tan reales, a no ser que se hablase de compositores, y casi siempre de épocas muy o bastante pasadas. Esto se acentúa más aún cuando en el tramo final de la película se alude a Claudio Abbado, otro gran héroe de la cultura musical del presente inmediato a la época de rodaje de la película. La razón de traer a colación al conocido director italiano no es otra que el momento en que Karin le dice a la cara a su padre que piensa independizarse, emanciparse y alejarse de él para vivir su propia vida (además tiene diecinueve años), pues su amiga Emma envió un simple vídeo a la Escuela Musical en el que interpretaban a Brahms y recibieron una carta en la que las aceptaban en esa escuela, a la cual acudiría Abbado en Octubre para realizar una gira con los jóvenes músicos. Su padre entonces le pregunta qué pasa con el Conservatorio, a lo que ella contesta que ya no piensa ir al Conservatorio. De nuevo esto es un tanto forzado, pues cuesta trabajo comprender cómo va a codearse con la élite juvenil europea sin tener siquiera estudios musicales oficiales y ser admitida al observar un comité un simple vídeo enviado por una amiga suya. Podríamos pensar entonces en ese talento innato que tienen y han tenido históricamente algunos músicos para alcanzar niveles virtuosísticos conduciéndose por su capacidad autodidáctica. Pero entonces nos costaría comprender cómo Karin al llegar a casa para hablar con su padre sobre estas cuestiones echa un vistazo a las partituras que hay sobre el atril y al toparse las *Suites para Chelo* de Bach comenta un “qué locura”, por sentirse sorprendida de encontrar ahí esas obras, como si fuesen una rareza, cuando son literatura musical archiconocida en el mundo de los chelistas, y manifestando después la gran dificultad que entraña para ella ejecutar dichas obras cuando, al margen de la conocida dificultad de algunas secciones de las *Suites*, son unas partituras a las que todo chelista se acerca tarde o temprano y más aún si se supone que se está al nivel de hacer una gira con Claudio Abbado. Su padre le propondrá entonces que toque las zarabandas, por ser -aparentemente- más fáciles, a lo que ella añadirá “se tarda una vida en dominarlas”. Efectivamente, el *tempo* pausado y cierta austeridad cuantitativa de notas suelen dar la engañosa sensación de relativa facilidad para poder tocar esas piezas, cuando de fáciles no tienen nada desde una correctísima interpretación expresiva. Pero volvemos a lo mismo y de nuevo nos preguntamos a qué se debe el tono de incredulidad de la chica ante la propuesta del padre tocando como se supone que toca, si atendemos a los acontecimientos.

Si para películas como *La Hora del Lobo*, *El Rito* o *Persona* el clima musical se enfocó hacia la disonancia y el siglo XX (como acabamos titulando al epígrafe donde

tratamos estas cuestiones), *Saraband* deja un reducto para estas sonoridades en una de las escenas<sup>595</sup> y como sucedió en aquellas ocasiones, asociándose a determinada temática, de la cual la disonancia no acaba de poder desligarse y mucho menos en el ámbito del celuloide: Karin y su padre tienen una fuerte discusión en la que tras decidir la joven que quiere salir de casa y dejar el fatigoso ensayo de la mañana, su padre la empuja contra la pared fuera de sí gritando “¡no te marchas!, ¡no te marchas!” y forcejean mientras ella llora y trata de quitárselo de encima. Como sabremos más tarde, la agresividad del hombre se debe al síndrome de *abandono* que sufre, debido al fallecimiento de su mujer hace más de dos años, de lo cual no se ha recuperado, además de haberle recordado la situación a otra del pasado con la que era su mujer, en la que ésta estuvo a punto de dejarlo e irse de casa; y tampoco habría que menospreciar el desequilibrio psicológico del hombre.

En cuanto a la Estética, también encontramos dos buenos ejemplos en esta película. En primer lugar, en la escena del encuentro de Marianne y Henrik en la iglesia, éste da rienda suelta a su pensamiento, y trata de cómo entiende el misterio de la muerte, que para él -repetimos una vez más- será el acto de cruzar una vieja verja de un bosque entre las brumas de un día otoñal y acompañado de su difunta esposa. Concluirá añadiendo que “con la música puedo atisbar la *idea*. Brevemente, como en Bach”<sup>596</sup>. El pensamiento de Wackenroder y poco después el de Hegel, Schelling y otros importantes nombres de principios del siglo XIX vuelven a tener significación aquí, pues en las palabras de Henrik se insiste de nuevo en el poder asemántico de la música instrumental (recordemos a propósito la revalorización de la música de Bach en este período) para llegar a aquel lugar donde no llegan las palabras, por ser la música la mejor forma de representar lo inefable, lo absoluto, la *idea*, los ámbitos más profundos del alma humana y de su capacidad de trascendencia, del más allá (que es de lo que habla el personaje en ese momento), etc<sup>597</sup>. Y en segundo lugar y en relación a lo anterior, observamos de nuevo en Bergman cómo se delega en la música aquello para lo que no se encuentran palabras, como ya sucedía en la conocida escena de la aproximación emocional

<sup>595</sup> Nunca fue el director propicio a utilizar música de los grandes maestros del siglo XX, inclinándose por la colaboración de L. J. Werle o R. Wilhelm. Sin embargo, en la película que nos ocupa no existe información alguna sobre el origen compositivo de los escasos segundos que se oyen y de los que estamos hablando.

<sup>596</sup> El subrayado cursivo es nuestro.

<sup>597</sup> A este respecto, Bergman escribió en *A Spiritual Matter* “siempre he pensado que la música nos acerca más, a nosotros criaturas terrenales, a lo inconcebible, a Dios”. La cita ha sido tomada de RENAUD, Ch. “An Unrequited Love to Music”, p. 8, s. a.; en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009]. [Trad. propia]. La referencia al citado Wackenroder es inevitable, para quien sólo con el sentimiento se puede entender la Divinidad, donde se encuentran ciertas resonancias pietistas, al proponer el sentimiento como la vía que ha de seguir el Hombre para reencontrar a Dios.

entre las dos hermanas de *Gritos y Susurros* cuando Bach *hablaba* por ellas o en *La Hora del Lobo*, cuando tras la humillación que le infligen los “demonios” al protagonista, a éste sólo le queda mover los labios para pronunciar unas palabras que el espectador no oye por ser sustituidas por la música disonante que se escucha. En la actual película, el dolor que siente Henrik ante la pérdida de su hija (decide que quiere vivir su vida lejos de su padre y de su tutela musical -y sentimental-) es tan intenso que el personaje prefiere evitar la exploración de sus sentimientos, llorar, suplicar o amenazar con el suicidio (acto que acabará intentando con el tiempo) a su hija. No; prefiere pedirle que toque la *Zarabanda* de la *Suite núm. 5 en Do Menor* como despedida, y mientras ella toca la patética pieza, la cámara se acerca poco a poco al rostro desencajado del hombre y la música parece transmitir lo que siente en su interior.

Aunque vayamos concluyendo, no queremos abandonar el análisis musical de esta película sin incluir otros aspectos que, si bien no hacen las veces de testamento de nada por no parecer que quieran recapitular facetas del tratamiento musical de anteriores producciones, no han de ser olvidados. Es la situación de la presencia del segundo movimiento (*Scherzo*) de la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Anton Bruckner. Cierto es que uno de los apartados de la Tesis fue “El Sinfonismo”, pero allí se pretendió abarcar más bien todas aquellas muestras de esa música sinfónica principalmente incidental y de composición original que desde el surgimiento del cine sonoro ha acompañado a la imagen casi de forma abrumadora y de la que el cine de Bergman también se sirvió en algunos momentos; y aunque en aquel capítulo también se incluyeron fragmentos sinfónicos preexistentes de la tradición culta occidental presentes en algunas películas puntuales como *Hacia la Felicidad*, se trataban de excepciones, por lo que vamos a comentar brevemente algunos aspectos de la presencia de Bruckner en esta película sin pretensiones de ejemplificaciones pretéritas, a no ser que tomemos en consideración, como haremos al final, la aportación simbólica de la obra en cuestión, que recordaría el frecuente uso en esos términos de piezas de Música Clásica que eran introducidas en determinadas escenas de sus películas de manera en absoluto gratuita, acompañando doblemente a las mismas. La escena en cuestión es el mismísimo comienzo del sexto capítulo, donde vemos a Johan de perfil absorto en la escucha de la música, que suponemos “de pantalla” porque detrás de él vemos un amplio altavoz que nos orienta sobre el origen de esa música. Al rato, sin que el volumen se reduzca en absoluto, vemos a Karin entrando por la puerta de la calle, subiendo unas escaleras y preparándose para entrar, lo cual hará después de llamar y no oír respuesta. Entra y pasamos a otro espacio, pero la música

sigue al mismo volumen. En todos esos segundos no ha habido conciencia acústica de distanciamiento, en ninguno de los tres niveles-espacios en los que se ha movido la joven, de hecho las variaciones de intensidad apreciadas se debían a las matizaciones dinámicas de la propia obra musical. Al percatarse el abuelo de la presencia de su nieta interrumpe la música y dan paso a su conversación sobre el futuro musical de la joven chelista. Se despiden y Karin se va, dejando a su abuelo de nuevo concentrado en la audición de la sinfonía de Bruckner. Al acabar de bajar las escaleras por las que había subido anteriormente se sienta reflexiva en los últimos escalones, mira al frente y en un bonito juego irrealista la vemos vestida de concertista, de negro, tocando el chelo sobre un fondo blanco. Ella se va alejando y alejando hasta hacerse minúscula, hasta diluirse en la infinitud de ese ambiente blanco, de esa *nada*. Bruckner sigue sonando con intensidad y en una brusca cadencia desaparece la imagen y pasamos en silencio al rótulo del séptimo capítulo. Todo ello parecía una imagen de su hipotético prometedor futuro, de la exaltación de su *yo* en el cosmos.

Sin abandonar todavía la presencia de la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Bruckner, es factible la interpretación simbólica de su presencia en *Saraband* por tratarse de la sinfonía que se trata. Esta obra quedó inconclusa, no se terminó, siendo una obra concebida entre 1891-96 (año de la muerte del compositor) a partir de los esbozos de 1887, pasando a la Historia de la Música como una de esas insignes obras no terminadas por sus creadores por diversas circunstancias (la *Octava Sinfonía* de Franz Schubert, la *Décima Sinfonía* de Gustav Mahler, la ópera *Moisés y Aaron* de Arnold Schönberg...). Johan, un nuevo *alter ego* de Bergman, escucha embelesado y muy concentrado este movimiento, grandioso y apabullante como muchos de los del compositor vienés, pero sin fin. La cuestión es: ¿siente el director sueco que aunque su obra fílmica llega a su final, no está todo dicho; que no es un final, realmente, y no porque quiera hacer alguna película más, sino porque no exista un final en sí, por no haber querido o podido decir todo lo que debía decir, o por no estar plenamente satisfecho con el resultado?<sup>598</sup>.

---

<sup>598</sup> No podemos dejar de anotar aquí las palabras del crítico M. Nyström recogidas por Koskinen, quien da otra interpretación a esta presencia musical, más allá o en otra dirección -muy interesante- a la nuestra. Comenta que no sólo es su última sinfonía, sino que además Bruckner se la dedicó a Dios. Pero Bergman no se la dedica a Dios o a cualquier fuerza sobrenatural, sino a su última mujer Ingrid, que murió de cáncer (como Anna en el *film*) en 1995, dejando al director en un estado de profunda conmoción. Para Koskinen, es por tanto argumentable que está dedicado al *más allá* en una especie de sentido metafísico, tema recurrente en este *film*. (Véase KOSKINEN, M. "Out of the Past: *Saraband* and the Ingmar Bergman Archive"; en KOSKINEN, M. [ed.]. *Op. cit.*, p. 21). Esto se refuerza a su vez si tenemos en cuenta que la película comienza con una dedicatoria a Ingrid.

Por último, sólo añadiremos unas palabras sobre la música de créditos. En el apartado correspondiente de la Tesis se habló de la música de créditos de algunas películas y qué podía aportar al conjunto, significar... En esta última producción no hay títulos de crédito iniciales, algo que ya vimos en alguna vez pretérita, pero sí encontramos *end credits*, lo cual no fue muy común en su cine. La música de éstos es lo que nos interesa. La película termina con Marianne rodeada de fotografías rompiendo a llorar, tras lo cual aparece la palabra “*saraband*” sobre un fondo negro y créditos finales de formato normal con música de Bach (el *Coral BWV 1117* para órgano), que da testimonio una vez más de su predilección por la obra del maestro alemán. La actriz Liv Ullmann encuadrada frontalmente en un primer plano, llorando y rodeada por fotos del pasado, y la posterior presencia de Bach, serán la imagen y música finales con las que Ernst Ingmar Bergman Åkerblom decidió en el año 2003, a cuatro años de su muerte, concluir una trayectoria artística de sesenta años.



## CONCLUSIONES

Llegados a este punto y como no podía ser de otra manera, vamos a ver qué conclusiones hemos obtenido tras el estudio de la música en el cine de Ingmar Bergman, qué puntos vertebran como tal nuestra **Tesis Doctoral**:

La música del compositor alemán Johann Sebastian Bach toma especial relevancia en el cine de este autor, siendo el músico clásico al que más ha recurrido (*Gritos y Susurros, Como en un Espejo, El Silencio...*). Teniendo en cuenta las historias que buena parte de esta obra filmica nos relata, la música de Bach (religiosa o no en su origen compositivo) aporta a las imágenes un elemento simbólico, emotivo e incluso sociológico que contrasta -o bien incrementa- con el perfil de los personajes y escenas donde se introduce. Conviene tener en cuenta lo que la figura de este compositor supone dentro de la cultura religiosa protestante en sociedades como la sueca y en el entorno en que se crió el propio director, como hijo de Pastor protestante. A su vez, el propio preciosismo de muchas de las piezas de Bach que se escuchan en la obra de Bergman, ambientan, más allá de lo dramático-simbólico, determinadas escenas de ese producto artístico audio-visual que es el cine.

Otro compositor de la tradición culta occidental al que acudió con muchísima frecuencia fue Frédéric Chopin. A este respecto, toma especial relevancia una secuencia concreta de una película, *Sonata de Otoño*, en la que de manera consecutiva se ejecuta el *Preludio núm. 2 en La Menor*. Momento de belleza y elegancia considerables, conduce a reflexiones de índole estética, psicológica (desde aspectos perceptivos, concretamente) e incluso psicoanalítica de muy diversa consideración.

La relación entre calidad y utilidad de la música en el cine obedece a parámetros que han de reflejar siempre la realidad del hecho músico-cinematográfico: la música se aplica a unas imágenes y no se trata de evaluarla solamente en términos y códigos estrictamente musicales. De esta manera, tomando prestados los conceptos de “horizontalidad” y “verticalidad” se observa cómo algunos ejemplos musicales del director pueden mantener una relación con las imágenes donde la utilidad puede verse en entredicho o bien todo lo contrario, en el caso de que la música, aun de baja calidad en sí misma, sea muy útil en su aplicación a un *film*. Así se aprecia en el ejemplo de las dos ejecuciones del anterior preludio de *Sonata de Otoño*, en el *Concierto para Violín en Mi Menor* de Felix Mendelssohn de

*Hacia la Felicidad* o en la música de los servicios de una iglesia protestante en *Los Comulgantes*.

Aun poco frecuente en el cine de nuestro director, la música de *Jazz* ha sido incluida en varias secuencias de sus películas. Goza de mucha menos estima que la Música Clásica preexistente y la música creada por compositores de encargo en Bergman. En ocasiones es relegado hacia una posición meramente circunstancial y de caracterización peyorativa, o dentro de contextos anodinos o sórdidos. En otras ocasiones y relacionado en parte con esto último, sirve para encuadrar sociológicamente a los protagonistas de las películas (como en *El Silencio* y *Ciudad Portuaria*) o para aportar importantes factores dramáticos, estéticos y/o históricos (como en *El Huevo de la Serpiente*).

Su fetichismo con determinados elementos, frecuentemente tendentes a relaciones de simbolización, tuvo cabida en cuestiones musicales que en ocasiones rozan lo anecdótico, como por ejemplo el uso del sonido de campanas en prácticamente todas sus películas, lo que más de una vez permitía establecer relaciones dramático y/o estructurales dentro del *film*, además de envolver con su característica sonoridad muchos momentos, en un cine donde la religión y la filosofía metafísica toma especial relieve. Y siguiendo con este fetichismo artístico y en lo tocante a la música, también hay que tener en cuenta la presencia de un instrumento musical, el piano, sea o no sea tocado por alguno de los personajes. Su presencia aporta un grado de connotación que en ciertos casos supera la mera anécdota fetichista de su presencia. De lo que no hay duda es de que este instrumento, junto con la radio y otro tipo de “objetos musicales” (partituras, cuadros de compositores, violines sobre la pared, cajas de música...) favorecen que se genere el clima musical intimista y a veces preciosista que tienen muchas de sus obras y donde la propia conversación sobre cuestiones musicales de algunos personajes (músicos en muchos casos, lo que lleva a analizar el papel del actor como intérprete musical y la forma de desarrollar este elemento) refuerza esta sensación. Además, la radio que es encendida en tantas escenas, sirve para introducir diegéticamente una música que acaba siendo un importante elemento dramático de la escena, como sucede en *Persona*, permitiendo además la perfecta excusa para la presencia musical sin el abuso incidental, el cual con los años se vio reducido en Bergman.

Con respecto a esto último, la presencia del silencio es muy importante, sobre todo a partir de 1961, desde la realización de *Como en un Espejo*, marcando esta fecha y título el nuevo rumbo estilístico y creativo del cual ya apenas se separaría hasta su última película. Este silencio remite a los diálogos entre los personajes de la ficción, pero también a la música

contenida. El cineasta consigue así transmitir gran parte de los contenidos profundos de su obra, gracias al poder simbólico otorgado al silencio, a sus capacidades expresivas, a su capacidad de influir en lo musical escuchado, a su dimensión dramático-estructural... Obras como *La Vergüenza*, *Pasión* o *Cara a Cara... al Desnudo*, serán fiel reflejo de su nueva dimensión estilística en los años sesenta y setenta, donde aun reduciéndose considerablemente la música en algunas producciones (en otras no tanto), la introducción de algunas piezas clásicas o bien de la música de composiciones de encargo no deja de tener una considerable importancia y repercusión dentro del *film*. A su vez, siguiendo la relación con la banda sonora, ésta no alude solamente a lo musical, sino a los sonidos en sí, bien sean musicales, de diálogo o ambientales. Éstos últimos cobran especial importancia por ser intensificados (bien mediante su volumen, bien por su propia soledad en medio del silencio del que hablamos) en muchas películas del realizador, pudiendo ser valorados como un acompañamiento “musical” en cierto sentido y desde luego como un acompañamiento acústico a las imágenes y/o diálogos en sentido completo, más allá de la consecución de uno de los más importantes puntos de la diégesis. A veces se tratará de apreciar cómo a partir de estos sonidos se producirán asociaciones dramáticas leitmotívicas, un acompañamiento como tal a una escena concreta, también intensificación de la sensación silente de otros momentos fílmicos e incluso su relación con el ámbito de la música disonante y la música electro-acústica en alguna película. Algunas obras de los años sesenta y setenta sirven como paradigmas de esta utilización del sonido en el cine, como *Persona*, *El Silencio* o *Cara a Cara... al Desnudo*.

Por otra parte, a lo largo de la Historia de la música-cinematografía, se han venido dando todo tipo de intentos teóricos y prácticos para buscar y encontrar paralelismos entre la Música y el Cine. Tildados unas veces de exagerados y en otros de correctos y originales, lo cierto es que muchos importantes nombres de la Historia del celuloide han hecho sus aportaciones. Con todo el margen prudencial que se preste necesario a la hora de manejar este tipo de Universales, en el caso de Bergman, y a medio camino entre esto y la metáfora artística como tal, se puede hablar de una relación entre determinados elementos musicales como la dinámica, el *tempo*, la textura o la forma, y la imagen y/o diálogos.

Desde una perspectiva estructural, el análisis de la relación entre la música a partir de su estilo, su volumen, sus apariciones, su ejecución, sus capacidades dramáticas..., y algunos elementos sintáctico-gramáticos del cine muestra que los planos estáticos, el trabajo en el montaje, los *zooms* y *travellings*, desplazamientos y demás técnicas cinematográficas vienen

asociadas a la música de unas escenas donde el director consigue un acoplamiento de música e imagen especialmente destacable. En obras como *Persona* o momentos concretos de otras como *Como en un Espejo* se aprecia esta relación estructural. Otra relación de esta índole, en lo tocante al montaje, se da cuando la música hace las veces de factor de continuidad al fundir las discontinuidades del montaje, pues su continuidad auditiva parece mezclar y homogeneizar la discontinuidad visual, espacial o temporal, que se puede ver dentro del desarrollo de una escena, de una secuencia y a su vez entre escenas y/o secuencias distintas, por no hablar de los desarrollos elípticos, consustanciales al arte sintáctico del cine. A consecuencia de ello se consigue en muchas ocasiones una continuidad dramática entre distintas secuencias, como en el desenlace final de *Fanny y Alexander*.

El concepto estructural de la música en el cine tiene también una estrecha relación con la cuestión dramática y narrativa, a través de los temas y *leitmotifs* musicales y sus posibles variaciones de diversa índole. *Fresas Salvajes*, *Música en la Oscuridad* o *Sonrisas de una Noche de Verano* dan buena cuenta de este proceder, que si no tiene un desarrollo tan continuo como las maneras de algunas producciones americanas del *mainstream* de los años treinta y cuarenta, no deja de ser empleado en Bergman, con esa funcionalidad dramático-estructural de la que hablamos.

Siguiendo con aspectos netamente dramático-musicales y directamente relacionado con lo anterior, pero añadiendo otras perspectivas, son muchos los ejemplos en los que la música asocia distintas partes de la película y aporta con ello elementos de connotación y simbolización, su presencia anticipa sucesos por venir (o nos engaña a este respecto), pretende sorprendernos repentinamente, acompaña determinadas palabras pronunciadas por los personajes generando con ello una profundidad semántica sobre las mismas, su propia naturaleza emotiva es paralela y correlato a la de la temática y dramatismo del *film*, ayuda a la caracterización dramática de los personajes, es o no empática con la imagen a la que acompaña, etc. La presencia y funcionalidad de algunas piezas para piano de F. Chopin en *Juegos de Verano*, de un extracto de *Las Variaciones Goldberg* de J. S. Bach y la música de *Jazz* en *El Silencio*, de la coralidad mortuoria/celestial según los casos en *El Séptimo Sello* y un muy largo etc., forman parte de las muchas escenas y secuencias donde la música realiza aportaciones decisivas dentro de la narración. A su vez y teniendo en cuenta que el realizador gusta de emplear elementos de distanciamiento brechtiano en algunas de sus obras, la música funciona de igual manera, y algunos momentos de *El Rito* y *El Ojo del Diablo* (con la participación de la música de Domenico Scarlatti) lo demuestra. Pero en otros la situación es

muy distinta, ya que la introducción de la música, frecuentemente desde la incidentalidad, no sólo afecta dramáticamente a la escena, sino que se convierte en el catalizador que aísla un momento concreto de determinada escena creando un tiempo entre paréntesis, como si se escapase a otro lugar, especialmente cuando se asocia a la suspensión de los ruidos reales y se está “fuera del tiempo en el tiempo”. A los pocos minutos de empezar *Juegos de Verano* y en algunos momentos del trascendental viaje del profesor Borg en *Fresas Salvajes* se ejemplifica este hecho estético, que también se aprecia en otras escenas de *Crisis*.

Y por supuesto, la música en este cine se despliega, como es natural, desde dos planos: el diegético y el incidental. Se aprecia que debido al importante número de músicos, profesionales o diletantes (*Sonata de Otoño, Hacia la Felicidad, Música en la Oscuridad...*) la música diegética aparece con una inusitada frecuencia, evitando un predominio aplastante de la incidental (como suele ser común en las tendencias más comerciales), si bien esta última es claramente más frecuente. A ello se suma el uso del tocadiscos o la radio por muchos personajes, como hemos dicho. Al analizar cómo el director hace uso de lo diegético e incidental de distintas maneras se observan detalles muy personales, como por ejemplo colocar difusamente la barrera que separa lo uno de lo otro, de tal forma que el espectador no sabe exactamente dónde se encuentra la fuente original de la música o bien si ésta es abstracta; también permitiéndose el salto de un tipo de música a otro en función de necesidades dramáticas y/o narrativas de la historia; o haciendo su aportación a todo ese aparato simbólico que va unido inexorablemente a su obra filmica.

A su vez, en el cine de Bergman los personajes se encuentran envueltos en realidades sin escapatoria, angustiados y acuciados por sus demonios interiores, por sus crisis existenciales o trastornos psicológicos (como se aprecia en *Persona*) y por un pasado que ha dejado una muy dura huella en el presente (como en *Juegos de Verano*). En estas circunstancias, la música hace las veces de factor catártico, de fórmula estética a través de la cual los personajes se evaden momentáneamente de esa su vida o bien su participación incidental acompaña y refuerza escenas de un posible futuro mejor, opción a la que se agarran de forma también evasiva (se aprecia por ejemplo en *Llueve sobre nuestro Amor*).

Sin embargo, no toda la música tiene una significativa importancia, y en ocasiones simplemente forma parte de escenas de transición, de acompañamiento de fondo sin mayor importancia, etc. Así, se puede hablar de música de circunstancia para escenas en las que la música no desempeña ninguna función específica, sin que por ello deje de tener legitimidad dentro de un arte que incluye lo musical como un elemento más de la puesta en escena total,

sin mayor sensación de exigida adherencia, y donde la propia evitación del silencio y todo lo que ello supone psicológicamente no se ha de soslayar. Otras veces se trata de “música prescindible”, según parezca música innecesaria, prescindible, pues su torpe uso o estilo poco o nada aportan a la secuencia fílmica en cuestión, apareciendo como una redundancia excesiva de lo que las imágenes ya muestran por sí mismas. Determinadas escenas de películas del comienzo de su carrera como *Crisis* o *Música en la Oscuridad* apuntan en esa dirección.

No obstante, en otros momentos de su cine la música cobra tal importancia que llega a favorecer reflexiones de índole estética y psicoanalítica. En el primer caso, *films* como *Sonata de Otoño* con la presencia de la música de Chopin, *Hacia la Felicidad* con las reflexiones en torno a la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Ludwig van Beethoven o la profundidad y carga poética de una obra como *Fresas Salvajes* y su participación musical como parte del conjunto de elementos que conforman el *film*, conducen a una reflexión estética donde tienen cabida el pensamiento de algunos filósofos románticos, el tópico estético de lo *sublime*, la posibilidad o imposibilidad de conllevar la música instrumental una carga semántica, etc. El papel del Arte (la Música, en especial) y el artista en determinados contextos, la destrucción de ese Arte y las posibilidades de acción social a través del mismo también son interesantes puntos de reflexión en torno a largometrajes como *La Vergüenza*. A su vez, siendo muchos de los protagonistas de sus películas artistas y reflejando con mucha frecuencia unos perfiles psicológicos de cierta inestabilidad, se puede trazar una acotación a los músicos de estos *films* y analizar cómo sufren una serie de trastornos de personalidad de mayor o menor calado, desde la neurosis a la tristeza crónica o la megalomanía, reflejando aquí Bergman algunos de los resultados a los que ha llegado la Psicología clínica en determinados estudios sobre determinados perfiles de artistas. También se puede comprobar cómo la música de vanguardia del siglo XX refleja, con algunos de los rasgos que le son propios, la inestabilidad y alteridad de personajes en largometrajes como *La Hora del Lobo* y *Persona*, donde se hace uso de ese estilo desde la banda sonora musical.

Es precisamente la banda sonora musical en las películas de Bergman donde se puede, lógicamente, analizar el trabajo de sus compositores principales: Lars Johan Werle, Erland von Koch y Erik Nordgren. El primero compuso la partitura musical de las dos películas anteriores, ya a mediados de los años sesenta, con un estilo influenciado por maestros del siglo XX como Arnold Schönberg, Anton von Webern o Pierre Boulez, donde además tiene

cabida el trabajo electro-acústico en algunos instantes puntuales, acrecentando la modernidad de la composición y de las propias películas. El modernismo de esta música es muy adecuado para ambas producciones debido a su temática. De todas formas no todo son aciertos en este sentido, pues el director se deja llevar por los ya superados tópicos que el gran público en general (poco dado al sincero acercamiento a este estilo musical) asocia a determinados sonidos, aunque puedan sopesarse los “pros” y “contras” del proceso receptivo de los mismos por parte de un público en principio no definido sobre cuestiones musicales, aunque sí pueda estarlo en cuestiones cinematográficas. Por otro lado, no serán las únicas películas que incluyan estas tendencias musicales, también presentes en *Noche de Circo* (con mayor moderación) o *El Rito*, por otros compositores. Desde las conexiones dramáticas, estructurales, simbólico-estéticas e incluso psicoanalíticas, la participación de este estilo musical tiene mucho que aportar. En segundo lugar, el trabajo de Von Koch para Bergman se centra básicamente en los *films* de su primera época, en la segunda mitad de los años cuarenta. Hablamos del clásico sinfonismo cinematográfico donde se recogen los ecos musicales del Romanticismo tardío y Postromanticismo, y de todo ese lirismo, en ocasiones un tanto edulcorado, de la abundante cuerda frotada y de las participaciones musicales al uso de la época, siguiendo unos patrones dramáticos muy estándar, llegando en ocasiones al cliché musical, pero ayudando a desarrollar las historias cinematográficas que el director, muy influenciado por importantes autores europeos y americanos de la época y de la década anterior, supo contar encontrando poco a poco su estilo personal. Un sinfonismo, además, en el que se aprecian los no menos característicos *crescendi* musicales para finales de película (a veces a lo *happy end*) o de secuencia o escena, además de para algunos momentos de tensión dramática, sobre todo en sus películas de la segunda mitad de los años cuarenta como *Crisis*, *Música en la Oscuridad* o incluso *La Sed*. Y en cuanto a Nordgren, se trata del compositor por excelencia que se asocia a Ingmar Bergman, sobre todo debido a la composición musical de *films* de la talla de *El Séptimo Sello* y *Fresas Salvajes*. Su estilo sabe combinar el sinfonismo cinematográfico más típico con tendencias más modernas (dentro del comedimiento) y con el eclecticismo del que tuvo que hacer uso a medida que progresaba su colaboración con Bergman a lo largo de unas quince películas, que le llevó, pocos años antes de que se rompiera el binomio o tándem director-compositor a escribir la breve partitura de *El Manantial de la Doncella* inspirándose en la Edad Media y de *El Rostro*, película ésta donde desarrolló un estilo elegante y sutil, sin excesos dramáticos pero acompañando apropiadamente, con la ayuda de una instrumentación muy ligera a base de guitarra, arpa y

timbales, que convierten al tratamiento musical del *film* en un caso singular dentro de la carrera del director.

Además, esta última producción, junto a *Prisión* y algunos momentos de una muy posterior como *Fanny y Alexander* sirven para ejemplificar un típico rasgo en Bergman, el metalenguaje. En las dos primeras debido a los comentarios o detalles concretos, en la última por la presencia de la música de Robert Schumann mientras Alexander se pierde en los mundos de su imaginación exaltada y más adelante mientras juega con su teatro de marionetas utilizando como ambientación musical una caja de música, permitiendo un enfoque metalingüístico de repercusión dramática a través de la música.

Hasta finales de los años cincuenta el elemento sinfónico tiene una considerable presencia en sus películas, en la segunda mitad de los años cuarenta especialmente, pero también en bastantes, que no todas, de las producciones de los años cincuenta, donde si bien algunas películas como *Un Verano con Mónica* o *Sueños* hacen ligero o nulo uso del mismo, otras como *Fresas Salvajes*, *Sonrisas de una Noche de Verano* y *El Séptimo Sello* lo recuperan. En determinadas realizaciones de principios de los años cincuenta, dentro de su denominado “período rosa”, se puede pasar de un estilo sinfónico-cinematográfico al más puro estilo para, en la misma película, desaparecer y pasar a un amplio bloque de silencio musical o bien una participación musical que excluya los elementos orquestales, algo que también se puede apreciar en un película un poco anterior, *La Sed*. Todo esto conduce a evitar generalizaciones con este director. A su vez tampoco se ha de olvidar que frecuentemente el Impresionismo hace su aportación en determinadas obras de Bergman en la composición original de algunos nombres como los anteriormente citados Von Koch o Nordgren.

De todas formas, una constante de su cine de la que apenas se desvió fue la utilización de Música Clásica preexistente en la mayoría de sus obras de la década de los años sesenta y setenta y en muchas otras escenas de películas anteriores (Franz Liszt, F. Chopin y R. Schumann en *Sonrisas de una Noche de Verano*, por ejemplo; o L. v. Beethoven en *Hacia la Felicidad* y *Música en la Oscuridad*). Sin embargo serán *films* como *Cara a Cara... al Desnudo* (con la *Fantasia en Do Menor* para piano de Wolfgang Amadeus Mozart), *Gritos y Susurros* (con la *Zarabanda de la Suite núm 5 en Do Menor* y la *Mazurka núm. 4 en La Menor* del *op. 17* de J. S. Bach y F. Chopin respectivamente) o *Sonata de Otoño* (también con la presencia de obras de estos dos últimos compositores), entre muchas otras, las que acusen estas participaciones musicales. Con mayor presencia desde la diégesis que desde la



incidentalidad, lo cierto es que se dan ejemplos de ambos casos. El factor simbólico vuelve a tener especial importancia en algunas de las escenas en la que se introduce determinada pieza clásica preexistente, lo que a su vez permite reflexionar sobre hasta qué punto es obligatorio o no el conocimiento por parte del espectador de las piezas y su origen, además de reflexionar igualmente sobre lo correcto o incorrecto, incluso desde la diégesis, de una combinación con una banda sonora original, debido al contraste estético que ello puede suponer.

Una película que merece un trato distintivo a modo de “aparte” es *Esas Mujeres*. Se trata de una *stravaganza* dentro de lo que es su *corpus* artístico, más aún si se tiene en cuenta su fecha, 1964. Su aparente ligereza y aparato cómico no es comparable a la de obras precedentes como *Sonrisas de una Noche de Verano* o *Una Lección de Amor*; es una cuestión diferente. La situación es dada en clave de humor, donde el carácter cómico de algunas escenas, los *gags* y demás son correspondidos también por la música añadida. Más aún, se observa un sentido paródico y crítico a través de un artista que es un músico, donde parece que el director se ríe de sí mismo en algunos momentos del *film* y también del mundo de la Música, de algunos aspectos del Arte, de la mistificación del intérprete musical por la crítica, además de los exégetas de su obra, del culto al mito del artista (músico en este caso) como especie de demiurgo intocable o incluso de la música vanguardista de la época.

También es necesario reservar un apartado especial para su famoso díptico medieval. Hablamos de *El Séptimo Sello* y de *El Manantial de la Doncella*. En ocasiones se pretende una transmisión de algunos elementos musicales de aquel período histórico, abarcando además ciertos aspectos de la Sociología de la Música interesantes, otras veces la música entra de lleno en un anacronismo que no desmerece el conjunto, por ser una licencia cinematográfica admitida o por lo menos no sometida a crítica excesiva desde el estudio de la músico-cinematografía. Merece especial atención la secuencia del *Dies Irae* y la música de los juglares en la primera; y la canción del fraile (una especie de goliardo aquí) y la melodía de flauta frecuentemente recurrente en la segunda.

Todas las películas, sean de la etapa que sean en la trayectoria de Bergman y estén o no estén ambientadas en otras épocas, como las dos anteriores, hacen uso en su empleo musical, de manera intrínseca a la propia música como tal incluida, de unos simbolismos tímbrico-organológicos, a partir de una especie de “taquigrafía” musical, de unos códigos que a lo largo de la Historia de la Música, de la Literatura, de la Pintura, la Escultura, el Cine, etc.,

se han venido generando, acabando por aportar una serie de elementos connotativos asociados a determinados instrumentos, que han favorecido la asociación de la presencia y sonido de los mismos a contextos emocionales, paisajísticos, ideológicos o sociales. De esta manera, el Cine en general, y el cine de Bergman en particular por lo que aquí nos interesa, continúa con una tradición a la que también hace sus aportaciones. Muchos *films* del artista han utilizado la particularidad tímbrica y rango organológico de algunos instrumentos favoreciendo caracterizaciones dramáticas de diversa índole. El chelo en *Gritos y Susurros*, los violines y el arpa en muchos *films* de su primera época, el acordeón en *Un Verano con Mónica* o la flauta en *El Manantial de la Doncella*, son sólo una pequeña muestra de una idea que prácticamente va unida a la propia presencia de la elección de una determinada música en cualquier *film*.

Muchas veces son los mismísimos créditos iniciales desde donde, viniendo acompañados unas veces con música pero a veces también con silencio o ruidos de diversos, y pudiendo tratarse de música incidental o diegética, original o preexistente..., en la mayoría de los casos constituye la carta de presentación de la película, el telón sobre el cual se sucederá una historia filmada, preparando al espectador estética y psicológicamente desde los mismísimos primeros segundos, a veces solo en apariencia, otras con total certeza.

Desde una perspectiva transversal, cabe destacar las conexiones con la Ópera partiendo de aquellos momentos de algunas películas en los que pueda entenderse el guión, la situación, algunos giros argumentales, personajes y demás, como procedentes de una probable influencia del tratamiento que la Ópera ha dado a sus libretos, en algunos casos provenientes del Teatro, pero adaptados a la sintaxis que la ópera conlleva. En otras ocasiones nos estaremos refiriendo a ese efectismo “a lo recitativo wagneriano” del que frecuentemente se habla en el estudio de la música de cine cuando por debajo del diálogo de algún personaje se añade una característica música sinfónica. *La Hora del Lobo* contiene una secuencia con música de *La Flauta Mágica* de Mozart, y la conexión dramático-simbólica con dicha ópera ha generado muchas líneas entre diversos estudiosos de la obra de Bergman en relación a la existencia del personaje principal, Johan Borg.

Otra conexión transversal es la del cine del director con la Pintura y el subrayado que la música hace de este hecho, facilitando así la aprehensión estética del mismo, como se aprecia en algunas escenas de *El Séptimo Sello* o *Gritos y Susurros*. Otros aspectos de la Fotografía como los tonos, saturaciones o contrastes, de algunas películas, tienen también en

la música un serio aliado estético para ayudar a crear como un todo orgánico el producto audiovisual que es el cine.

Y por último *Saraband*, el testamento cinematográfico y músico-cinematográfico de Ingmar Bergman, donde consciente de ser su última obra filmica, resume buena parte de los temas que desarrolló durante su carrera artística, con el mismo estilo cinematográfico de muchas de sus obras maestras, y donde la música y su tratamiento también pretenden reflejar cómo entendió su utilización y estilo a lo largo de dichas obras.

Una última conclusión reflexiva, por tanto, es señalar la enorme importancia de la música en toda su trayectoria. Más allá del falso tópico de que fuese relegada totalmente a una posición meramente circunstancial con el paso de los años, nuestra investigación viene a demostrar lo contrario, tanto en nuestras palabras como en las referencias a las anotaciones de otros autores y del propio director al respecto. Desde aquellas lejanas notas de un sinfonismo pletórico en la batuta de Erland von Koch con las que se abría *Crisis*, a la más reciente gravedad de las notas para órgano de Johann Sebastian Bach en los *end credits* de *Saraband*, y aunque en producciones muy concretas la música directamente desapareciese, podemos afirmar que constituye uno de los elementos clave de su filmografía, a muy diversos niveles: funcionales, estéticos, estructurales, ideológicos, dramáticos, emocionales, etc.



**ANEXOS**

**Y**

**BIBLIOGRAFÍA  
COMENTADA**



## Bloque I\*: Partituras de Música Clásica Preexistente

Fig. 1. Zarabanda de la *Partita n.º 3 en La Menor* para clave, de Johann Sebastian Bach. En *La Hora del Lobo*, *La Vergüenza* y *Pasión*

50

*Andantino con moto.* (♩ = 69.)

SARABANDE.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Andantino con moto.' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The piece is titled 'SARABANDE.' and includes various dynamics such as *p*, *mf*, *cresc.*, *f*, and *dim.* The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes fingering and articulation markings throughout.

\* La secuencia del *Dies Irae* ha sido tomada de la *website* de la *Schola Cantorum Bogotensis*, <[http://www.interletras.com/canticum/Eng/translation\\_deceased.html](http://www.interletras.com/canticum/Eng/translation_deceased.html)> [consultado en Diciembre 2010]. El resto de partituras ha sido tomado de la *website* de la *The Sheet Music Archive*, <<http://www.sheetmusicarchive.net>> [consultado en Diciembre 2010], mediante previo contrato económico *paypal*, a efectos de legalidad. Para hacer uso de las mismas en términos de cita dentro de nuestra Tesis, nos amparamos en el denominado Derecho de Cita, según la legislación vigente dentro de la Propiedad Intelectual.

51

*cresc.*

*f*

*mf*

8 3 5 1 2 3 5 4 3 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8



Fig. 2. Zarabanda de la Suite núm. 2 en Re Menor para chelo, de Johann Sebastian Bach. En *Como en un Espejo*

**Sarabande.**

The image shows a musical score for a Sarabande in D minor, BWV 997, by Johann Sebastian Bach. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above several notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fig. 3. *Preludio n.º 2 en La Menor* para piano, de Frédéric Chopin. En *Sonata de Otoño*

Lento.

2. *p*

*dimin.*

*slentando*

*sostenuto*

Fig. 4. *Variación núm. 25* de las *Variaciones Goldberg* para clave, de Johann Sebastian Bach.  
 En *El Silencio*

**Andante espressivo.** (♩ = ss.)

Var. 25.  
(a 2 Clav.)

The score is written for two staves (treble and bass clef). It begins with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Andante espressivo' with a tempo indication of a quarter note equal to a common rest (♩ = ss.).

Key features of the score include:

- Measures 1-4:** Treble clef has a melodic line with triplets and sixteenth-note runs. Bass clef has a steady accompaniment of eighth notes.
- Measures 5-8:** Treble clef continues with melodic development. Bass clef has a more active accompaniment with eighth-note patterns.
- Measures 9-12:** Treble clef features a triplet of eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment.
- Measures 13-16:** Treble clef has a melodic line with a crescendo. Bass clef has a steady accompaniment.
- Measures 17-20:** Treble clef has a melodic line with a decrescendo. Bass clef has a steady accompaniment.
- Measures 21-24:** Treble clef has a melodic line with a decrescendo. Bass clef has a steady accompaniment.
- Measures 25-28:** Treble clef has a melodic line with a crescendo. Bass clef has a steady accompaniment.
- Measures 29-31:** Treble clef has a melodic line with a decrescendo. Bass clef has a steady accompaniment.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *mf*. Fingerings: 5, 1, 2, 3, 1, 3. Rhythmic values: 3, 4, 4.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *p*, *cresc.*. Fingerings: 4, 5, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 5, 1. Rhythmic values: 4, 5, 4, 5.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *f*, *dim.*, *p*. Fingerings: 3, 1, 5, 3, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 3. Rhythmic values: 5, 4, 4, 4, 4, 5.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Fingerings: 4, 1, 4, 2, 1, 3, 2, 4, 2, 1, 1, 3. Rhythmic values: 4, 4, 3, 5, 4, 2, 3, 2, 1, 4.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *cresc.*, *dim. poco a poco*. Fingerings: 1, 4, 1, 5, 3, 1, 4, 3, 2. Rhythmic values: 2, 4, 4.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *p*. Fingerings: 5, 3, 1, 5, 2, 1, 3, 3, 2, 3, 1. Rhythmic values: 3, 4, 3, 3, 2, 3, 1.

Fig. 5. Sonata K. 380 en Mi Mayor (Andante Commodo), de Domenico Scarlatti. (Núm. 23 según catálogo Longo). En *El Ojo del Diablo*

23. *AND.<sup>te</sup> COMODO (♩ = 104)*

mf *mf* *p* *mf* *p* *p* *poco cres.* *mf - p*

(5) (10) (15) (20)

25

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *mf* and *tr*. Measure numbers (23), (24), and (25) are shown below the staff.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. Measure numbers (26), (27), and (28) are shown below the staff.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *poco cres.*, *mf*, and *p*. Measure numbers (29), (30), and (31) are shown below the staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p*. Measure numbers (32), (33), (34), and (35) are shown below the staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *pp*, and *p*. Measure numbers (36), (37), (38), and (40) are shown below the staff.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p*, *f*, *p*, *sf*, and *p*. Measure numbers (41), (42), (43), (44), (45), and (46) are shown below the staff.

Musical score system 1, measures 45-49. The system is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with a trill in measure 47. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include *mf* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A measure rest of 2 measures is shown at the beginning of the system.

Musical score system 2, measures 50-54. The right hand continues the melodic development with various articulations. The left hand maintains a steady accompaniment. Dynamics range from *p* to *f*, including a *dim.* (diminuendo) marking. Measure rests of 2 and 3 measures are present.

Musical score system 3, measures 55-59. The right hand features a more active melodic line. The left hand accompaniment includes some chordal textures. Dynamics include *p* and *f*. Measure rests of 2 and 3 measures are shown.

Musical score system 4, measures 60-64. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is primarily chordal. Dynamics include *mf* and *p*. Measure rests of 2 and 3 measures are present.

Musical score system 5, measures 65-69. The right hand features a melodic line with a wavy hairpin. The left hand accompaniment is chordal. Dynamics include *poco cres.*, *mf*, and *p*. Measure rests of 2 and 3 measures are shown.

Musical score system 1, measures 63-65. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with triplets, trills, and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 65.

Musical score system 2, measures 66-68. The right hand continues with melodic patterns, including a *poco cres.* (poco crescendo) marking in measure 68. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical score system 3, measures 69-71. The right hand has a melodic line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic in measure 69, which then transitions to *p* (piano) in measure 70. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

Musical score system 4, measures 72-74. The right hand features a melodic line with a *p* (piano) dynamic in measure 72, which continues through measure 74. The left hand accompaniment is present throughout.

Musical score system 5, measures 75-78. The right hand has a melodic line with dynamics of *mf* (mezzo-forte) in measure 75, *pp* (pianissimo) in measure 76, *p* (piano) in measure 77, and *pp* in measure 78. The left hand accompaniment is present throughout.



Fig. 6. *Adagio del Concierto para Violín en Mi Mayor*, de Johann Sebastian Bach. (Extracto). (Añadimos pie de *Allegro* para facilitar la discriminación instrumental). En *Hacia la Felicidad*

**Allegro.**

Violino concertato.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Continuo.

\* \* \*

**Adagio.**

*sempre piano*

*sempre piano*

*sempre piano*

*sempre piano*

B. W. XXI (a).

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system contains three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and ornaments such as trills (tr) and mordents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score concludes with a *piano* dynamic marking and a fermata over the final notes. Below the fourth system, the text "B. W. XXI (1)." is printed.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble, alto, and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right hand contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning. Fingering numbers 6, 7, and (4 3) are indicated at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and accompanimental textures. Fingering numbers 6, 7, 3, (6), 4b, 3, 2, 4, 3 are indicated below the system.

Third system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. Fingering numbers (4), 6, 7, 7, 7, 7 are indicated below the system.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. Fingering numbers (4), 7, 6, 4, 6, 5, 7, 6, 6, 5, 3, 6 are indicated below the system.

B. W. XXI (4).

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two individual staves (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The first system contains four measures of music, with figured bass notation (6, 6b, 6, 7b) written below the bass staff. The second system contains five measures of music, with figured bass notation (6, 7, 6, 6, 6, 6) written below the bass staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Fig. 7. *Aufschwung* de la *Fantasiestück* para piano, de Robert Schumann. En *Sonrisas de una Noche de Verano y Música en la Oscuridad*

**Aufschwung**

Sehr rasch.

The musical score is written for piano and consists of nine systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The piece begins with a tempo marking of 'Sehr rasch.' (Very fast). The first system includes a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first measure of the bass line. The second system features a *ff* dynamic marking. The third system continues with *ff* dynamics. The fourth system includes a *ff* dynamic marking and a fermata over the first measure of the bass line. The fifth system features a *mf* dynamic marking. The sixth system includes a *ff* dynamic marking and a fermata over the first measure of the bass line. The seventh system includes a *mf* dynamic marking and a *ritard.* (ritardando) marking. The eighth system includes a *ff* dynamic marking and a *scherz.* (scherzo) marking. The ninth system concludes the piece with a *ff* dynamic marking.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various musical symbols like *ritard.*, *mf*, and *ff*, and a double bar line with repeat signs. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

This page of piano sheet music consists of seven systems of staves. The music is written in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings are used throughout to indicate volume changes: *p* (piano) at the beginning of the first system, *pp* (pianissimo) in the third system, *ritard.* (ritardando) in the fourth system, *mf* (mezzo-forte) in the fourth system, and *ff* (fortissimo) in the seventh system. The piece concludes with a final chord in the seventh system.

Fig. 8. *Allegro molto appassionato* del *Concierto para Violín en Mi Menor*, de Felix Mendelssohn. (Extracto). En *Hacia la Felicidad*

**Allegro molto appassionato.**

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in E, Trombe in E, Timpani in E.H., Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, and Bassi. The score is written in E minor (one sharp) and 4/4 time. The tempo is *Allegro molto appassionato*. The dynamics are marked *p* (piano). The woodwinds and strings play sustained notes, while the violins play a rhythmic pattern. The basses play a pizzicato (pizz.) pattern.

**Allegro molto appassionato.**

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

M. B. 18.



Musical score for page 2, measures 1-8. The score is in G major and 2/4 time. It begins with a piano introduction. The right hand has a melody starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The left hand provides accompaniment with chords and a steady eighth-note pattern.

Musical score for page 3, measures 9-16. This section includes a piano introduction, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line consists of chords and single notes. Dynamics include *sf*, *mf*, and *sp*.

Musical score for page 3, measures 17-24. This section continues the piano introduction and accompaniment. The piano part has a more active melody with many sixteenth notes. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *sf*.

Fig. 9. Secuencia medieval del *Dies Irae*. En *El Séptimo Sello*

**Dies irae**  
Officium defunctorum

Seq.  
1.

**D** I-es irae, dí-es ílla, Sólvet saéclum in favílla :

Téste Dávid cum Sibýlla. Quántus trémor est futúrus,

Quando jú-dex est ventúrus, Cúncta stricte discussúrus!

Túba mí-rum spár-gens sónum Per sepúl-cra regi-ónum,

Cóget ómnes ante thrónum. Mors stupé-bit et natú-  
ra, Cum resúrget cre-a-túra, Judi-cán-ti responsúra.

Líber scríptus pro-fe-ré-tur, In quo tó-tum continé-tur,

Unde mún-dus judi-cé-tur. Jú-dex ergo cum sedé-bit,

Quí-dquid lá-tet apparé-bit : Nil inúltum remané-bit.



Quid sum mí-ser tunc dictúrus? Quem patró-num roga-tú-  
 rus? Cum vix jústus sit secúrus. Rex treméndaе ma-je-  
 stá-tis, Qui sal-vádos sálvas gra-tis, Sálva me, fons pi-e-  
 tá-tis. Recordá-re Jé- su pí-e, Quod sum cáusa tú-ae  
 ví-ae : Ne me pér-das ílla dí-e. Quaérens me, se- dí-  
 sti lássus : Redemísti crúcem pássus : Tántus lá- bor non  
 sit cássus. Júste júdex ul-ti- ónis, Dó-num fac remissi- ó-  
 nis, Ante dí-em ra-ti- ónis. Ingemísco, tamquam  
 ré-us : Cúlpa rúbet vúltus mé-us : Suppli-cánti párce

Dé-us. Qui Ma-ri-am absolvísti, Et latró-nem exau-  
dísti, Mí-hi quoque spem dedísti. Préces mé-ae non sunt  
dí-gnae : Sed tu bó-nus fac beníg-ne, Ne per-énni crémer  
í-gne. Inter óves ló-cum praésta, Et ab haédis me  
sequéstra, Stá-tu-ens in pá-rt-e dé-xtra. Confu-tá-tis ma-  
ledíctis, Flámmis ácribus addíctis, Vóca me cum be-  
nedíctis. Oro súp-plex et acclí-nis, Cor contrí-tum qua-  
si cí-nis : Gé-re cúram mé-i fí-nis. Lacrimósa dí-es  
í-lla, Qua resúrget ex faví-lla Judi-cándus hó-mo

4

ré- us : Hú- ic ergo pár- ce Dé- us. Pí- e Jé- su Dó- mine,  
dóna é- is réqui- em. A- men.

Fig. 10. *Nocturno en Do Sostenido Menor n.º 1* del op. 27 para piano, de Frédéric Chopin.  
En Fanny y Alexander

F. Chopin, Op. 27.

**Larghetto.**  $\text{♩} = 42.$

7<sup>me</sup>  
Nocturne.

*pp*

*solto voce*

*sempre legato*

musical score system 1, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo marking is *molto legato*. The system includes various musical notations such as slurs, fingerings (e.g., 4, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5), and dynamic markings like *pp*. The bass line contains several *ped.* (pedal) markings.

musical score system 2, continuing the piece. It features a *riten.* (ritardando) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The dynamics include *pp*. The system concludes with a series of *ped.* markings.

musical score system 3, starting with the tempo change *Più mosso. d. = 54.* and a *ten.* (tension) marking. The system includes a *p* (piano) dynamic marking and various musical notations such as slurs, fingerings, and *ped.* markings.

musical score system 4, featuring a *ten.* marking and a *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) marking. The system includes various musical notations such as slurs, fingerings, and *ped.* markings.

musical score system 5, featuring a *f* (forte) dynamic marking and a *fz* (forzando) marking. The system includes various musical notations such as slurs, fingerings, and *ped.* markings.

*sempre più stretto*

*sempre più f* *ff* *appassionato*

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

*sosten.* *cresc.* *fff*

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

*riten.* *agitato*

*dim.* *sotto voce* *poco a poco*

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

*cresc.* *ed acceler.*

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

*riten.* *con anima* *ten.*

*molto cresc* *ff*

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*



*stretto*

*ten.* *f* *poco rit.* *pp* *ten.*

Red. \*

*cresc. ed acceler.* *ff*

Red. \*

**Tempo primo.**

*fz* *pesante* *con forza* *rit.* *f:p*

Red.

*sotto voce*

*sempre legato* Red. \*

*cresc.*

Red. \*

*riten. - - - calando rallent.*

*con duolo*

*dim.*

*psf p*

*dolcissimo*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo markings are *riten.*, *calando*, and *rallent.*. The first measure of the upper staff is marked *sf* and *con duolo*. A *dim.* marking is placed over the first two measures. The dynamic *psf p* is indicated in the second measure. The final measure of the system is marked *dolcissimo*. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Below the bass staff, there are several *ped.* markings with asterisks, indicating pedal points.

**Adagio.**

*f*

*p*

*f*

*pp*

*f*

*p*

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature remains three sharps. The tempo is marked **Adagio.**. The first measure of the upper staff is marked *f*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *pp*. The fifth measure is marked *f*. The sixth measure is marked *p*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note. The bass staff continues with its eighth-note accompaniment. Below the bass staff, there are several *ped.* markings with asterisks.

Fig. 11. *Fantasia en Do Menor* para piano, de Wolfgang Amadeus Mozart. (Extracto). En *Cara a Cara... al Desnudo*

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of six systems of notation. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a long melodic line in the bass clef with a slur over it, while the treble clef is mostly silent. The second system shows more activity in both staves, with the treble clef playing chords and the bass clef playing a rhythmic accompaniment. The third system continues this pattern with more complex chordal textures in the treble. The fourth system has a more active treble staff with melodic lines and a steady bass accompaniment. The fifth system shows a return to a more active bass staff with a steady accompaniment and a treble staff with chords. The sixth system begins with a **Tempo primo.** marking. It features a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. Dynamic markings **f** and **p** are present in the bass staff of this system.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) begins with a melodic line marked *f* and *p*. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a *sf* dynamic marking.

Second system of a musical score. The right hand features a melodic line with a *sf* dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment, marked *p*.

Third system of a musical score. Both hands feature dense, rhythmic patterns. The right hand is marked *sf* and *f*, while the left hand is marked *sf*.

Fourth system of a musical score. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic marking. The left hand features a rhythmic accompaniment.

Fifth system of a musical score. The right hand has a melodic line with a *sf* dynamic marking. The left hand features a rhythmic accompaniment, marked *f* and *p*.

Sixth system of a musical score. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic marking. The left hand features a rhythmic accompaniment, marked *f*.

Fig. 12. a: escala hexátona (por tonos enteros), en *La Sed*; b: escala modal de Cercano y Medio Oriente, en *Barco a La India*

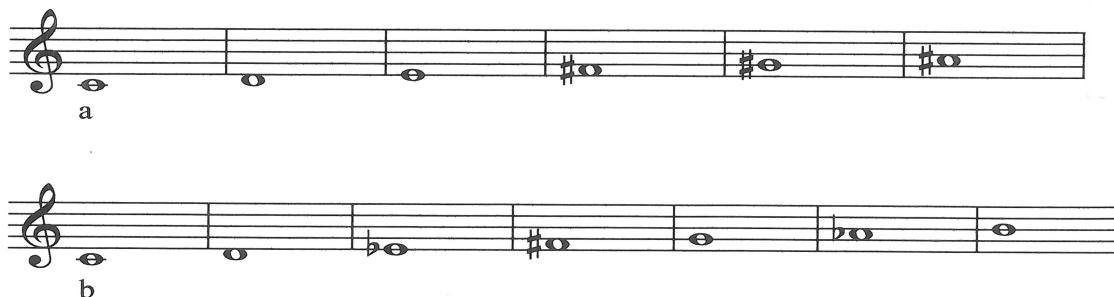


Fig. 13. “So Bald dich Führt der Freundschaft in’s”, extracto de una escena del final del Acto I de la ópera *La Flauta Mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart. En *La Hora del Lobo*

Figure 13 is a musical score for the scene "So bald dich führt der Freundschaft Hand ins Heiligthum zum ewigen" from the opera *The Magic Flute*. The tempo is marked "Andante a tempo." The score includes vocal lines for Soprano, Tenor, and Bass, and instrumental parts for Violin, Viola, Bassoon, Oboe, and Band. The lyrics are in German.

Lyrics for Soprano: wird die De-cke schwinden?

Lyrics for Tenor: So - bald dich führt der Freund-schaft Hand ins Hei - lighthum zum ew' - - gen

Lyrics for Bass: O ew'-ge Nacht! Wann wirst du schwinden? wann wird das Licht mein An-ge

Instrumental parts include: Voello. (Violin), Basso. (Viola), Ob. (Oboe), and Band. (Geht ab) (Band exits).

Aito e Tenore.

Tromboni. Basso. *p*

fin-den? *sotto voce* Bald, bald, bald, sagt ihr, o der  
Ten. I II

Chor von innen. Bald, bald, Jüngling, o - der nie!  
Bass. I II

*sotto voce* Bald, bald, Jüngling, o - der nie!  
Vocello

Basso.

*fp*

*fp*

*fp*

*fp* (freudig)

nie? Ihr Unsichtba-ren, saget mir, lebt denn Pa-mi-na noch? *sotto voce* Sie  
Pa-mi - na, Pa-mi - na le - bet noch!  
*sotto voce*  
Pa-mi - na, Pa-mi - na le - bet noch!  
Vocello

Basso.

*f*

*f*

(Er nimmt seine Flöte heraus)

lebt? sie lebt? Ich dan-ke euch da-für. O wenn ich doch im Stande wä-re, All - mäch-ti-ge, zu eu-rer Eh-re, mit  
*f*

Fig. 14. Zarabanda de la Suite núm. 5 en Do Menor para chelo, de Johann Sebastian Bach. En Gritos y Susurros y Saraband

**Sarabande.**

The image shows a musical score for a Sarabande. It is written in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (D minor). The score is divided into three staves. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by a slow, expressive melody with many slurs and ornaments. The second staff contains a repeat sign and continues the melodic line. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.





## Bloque II: Fichas Fílmicas, Sinopsis y Análisis en Profundidad, de cada Película

### *CRISIS*

#### FICHA FÍLMICA\*

**Título original:** *Kris*. **Año:** 1946. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman, adaptación de una obra teatral para radio de Leck Fischer. **Música:** Erland von Koch; *El Danubio Azul*, *Frühlingsstimmen* y *Rosen aus dem Süden*, de Johann Strauss hijo; *Il Bacio*, de Luigi Arditi; *Jitterbug*, de Charlie Norman. **Fotografía:** Gösta Roosling. **Intérpretes principales:** Inga Landgré (Nelly), Stig Olin (Jack), Dagny Lind (Ingeborg), Marianne Löfgren (Jenny), Allan Bohlin (Ulf).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

#### SINOPSIS

En una pequeña comunidad semirural de Suecia, Ingeborg se gana la vida dando clases de piano. Vive junto a su hija adoptiva Nelly, de dieciocho años, y Ulf, veterinario del pueblo al que le alquila una habitación. Todo sigue su curso normal, en un lugar donde nunca pasa nada y donde tarde o temprano parece claro que Nelly y Ulf se acabarán casando. Pero las cosas cambian cuando llegan de la ciudad dos extraños: la madre biológica de Nelly y su joven amante Jack, actor fracasado e inestable mentalmente.

Se celebra un baile en la localidad y Jack aprovechará la ocasión para seducir a la ingenua Nelly y además armar trifulca. Al día siguiente todo el pueblo habla de lo sucedido y ante las habladurías la joven se siente incómoda y acaba aceptando la invitación de su madre de irse con ella a la ciudad y trabajar en su salón de belleza. Ello partirá el corazón a su madre adoptiva, que piensa ha perdido para siempre a su hija y en su humildad es consciente que no puede competir con lo que la otra puede ofrecerle.

La prometedora vida en la ciudad acaba por convertirse en una pesadilla para la joven: es pretendida una y otra vez por Jack, se acaba acostando con él, su madre los sorprende y en

---

\* Las fichas que presentamos para cada película no están completas, ya que recogemos solamente los aspectos que hemos preferido reseñar para nuestro estudio.

general tiene que ser testigo y soporte de todos los problemas e inestabilidades de Jack y su madre Jenny, lo cual puede con ella. Finalmente Jack se acabará suicidando, Nelly se siente profundamente afectada por ello y decide regresar al pueblo. Se reencuentra con su madre adoptiva y Ulf, comprendiendo que nunca debió haberse ido.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Como ópera prima del director, muestra un abocetamiento dramático general, lo que conlleva una pérdida de unitarismo y compactación, que en líneas generales desmerece el conjunto. El director todavía no ha encontrado su estilo definitivo, ni siquiera el incipiente camino que le conduzca a ese estilo. Sin embargo, muchos de los futuros temas del universo bergmaniano ya se encuentran aquí. Pensemos en la figura de Jack, sus profundas reflexiones sobre su existencia, su desequilibrio y posterior suicidio; o en la madre biológica de Nelly, que vive su vida como un reflejo de lo que realmente es, como una sombra, como una falsa imitación. Será también una película en la que el director acuse las influencias de otros autores y escuelas (como algunos de la Francia de los años treinta y el toque *noir*) sobre su cine.

## ***LLUEVE SOBRE NUESTRO AMOR***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Det Regnar på vår Kärlek*. **Año:** 1946. **Producción:** Sveriges Folkbiografer. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman y Herbert Grevenius, adaptación de una obra teatral de Oskar Braathen's. **Música:** Erland von Koch; *Wiegenlied (Canción de Cuna)* de Wolfgang Amadeus Mozart/Bernhard Flies; “Beglückt Darf nun Dich, o Heimat, ich Schauen” (del coro de los peregrinos), extracto de *Tannhäuser*, de Richard Wagner; *Vals núm. 1 en Re Bemol Mayor* del *op. 64*, de Frédéric Chopin. **Fotografía:** Hilding Bladh y Göran Strindberg. **Intérpretes principales:** Barbro Kollberg (Maggie), Birger Malmsten (David), Gösta Cederlund (“el hombre del paraguas”), Ludde Gentzel (Håkansson).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

## **SINOPSIS**

En una estación de trenes de una pequeña ciudad David y Maggie se conocen, en precarias condiciones: no tienen empleo, tienen poco dinero... Deciden alquilarse una habitación pagada entre los dos, haciéndose pasar por un matrimonio, y así ahorrarse algo de dinero. Ya en la habitación y a solas, sucede lo inevitable, y acabarán haciendo el amor. Sin embargo al día siguiente deciden que no quieren separarse, que sería bonito empezar una nueva vida juntos, buscar trabajo, pagar impuestos y ser como todo mundo, es decir, integrarse plenamente en la sociedad. Pero todo serán problemas: David no encuentra trabajo y cuando lo encuentra le tratan muy mal, ella se entera que él ha salido hace poco de la cárcel y él que ella está embarazada de otro hombre, su casero les engaña, David acepta hacerse cargo del bebé, pero un mal parto hace que fallezca, tienen problemas con la justicia y acaban yendo a juicio, etc. Pero he aquí que un misterioso personaje que aparece esporádicamente a lo largo del *film* decidirá hacerse cargo de la defensa del juicio. Nadie sabe quién es ni de dónde ha salido (suponemos que es el ángel de la guarda de la pareja), pero hará tan bien su trabajo que los acusados serán exculpados y podrán seguir con su vida que, aunque sigue sin solucionarse, seguro que irá a mejor.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Como sucedía para su predecesora, vuelve a verse aquí a un Bergman inmaduro. Es más, en muchos asuntos parece un retroceso respecto a algunos puntos ya tocados con anterioridad. Un muchos aspectos no es más que una película de amor estilo años cuarenta en el sentido amplio y genérico del término, y si bien es cierto que el componente social juega un importante papel por mostrarnos las injusticias del sistema social para con los más desfavorecidos, la hipocresía de la Iglesia u otros modos de vida en el incipiente estado de bienestar sueco, todo lo desarrolla con un estilo decididamente torpe y arquetípico, donde la relación con el Neorrealismo italiano u otras tendencias afines a mostrar cierto verismo en la gran pantalla, es ciertamente débil.

# ***BARCO A LA INDIA***

## **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Skepp till India Land*. **Año:** 1947. **Producción:** Sveriges Folkboigrafer. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman, adaptación de una obra teatral de Martin Söderhjelm. **Música:** Erland von Koch, incluida la canción-cabaret *Cabaretvisa*. **Fotografía:** Göran Strindberg. **Intérpretes principales:** Holger Löwenadler (Alexander Blom), Birger Malmsten (Johannes), Gertrud Fridh (Sally), Anna Lindahl (Alice Blom).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

## **SINOPSIS**

Alexander Blom, su mujer y su hijo Johannes, han dedicado toda una vida a rescatar barcos hundidos con su propio barco, en el que además viven. Alexander es un hombre problemático y bebedor, agresivo y cruel con su propio hijo y no menos con su mujer. En una de sus muchas correrías en tierra, conocerá a Sally, bella joven que se gana la vida actuando en una especie de bar-cabaret. Blom se siente asustado por un problema en la vista que le han diagnosticado recientemente: su nervio óptico se está secando y en una temporada perderá completamente la visión. Le propone a Sally que viaje con él por el Mundo, que en el poco tiempo de vista que le queda no desea seguir con su empleo y familia sino huir y ver por última vez bellos lugares. Ella acepta y se va con él a su barco, donde le espera la pequeña tripulación y su familia.

Las cosas se acabarán torciendo para Blom, pues su hijo y Sally se enamoran y además su hijo ya no le tiene miedo y a una bofetada de su padre responderá de la misma manera, desplazando así a un padre que ya ha perdido todo su valor. Sin embargo Blom quiere jugar su última carta e intenta ahogar a su hijo, sin conseguirlo. Escapa como puede pero la policía lo encuentra y se lo llevan arrestado.

Johannes y Sally pasan una última noche juntos y se hacen muchas promesas, difíciles de cumplir. Una de ellas es que aunque se tengan que separar (él quiere ir al extranjero unos años) no se olviden y que ella espere su regreso, porque tarde o temprano volverá. Y así es; siete años después él regresa, y aunque Sally se muestra reticente -ya no confiaba que se acordase de ella-, al final la convence para que se vayan juntos y la película cierra con un típico final feliz.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

Se empieza a observar cierta evolución respecto a las dos obras anteriores. La estética, el ritmo general y los diálogos, han madurado considerablemente, y aunque sigue siendo una película de flojas caracterizaciones y Bergman sigue acusando influencias ajenas más que desplegar un estilo propio, la andadura hacia las indagaciones de índole psicológico ya ha comenzado, lo cual en Bergman conlleva muchas veces el elemento autobiográfico. De esta manera, la figura de Alexander Blom y su duro trato con Johannes mimetiza muchos aspectos del propio Bergman y su padre Erik, donde habría que añadir a la madre de uno y esposa del otro, siempre oscilando entre ambos, que aquí se refleja en la figura de Alice. A su vez, el ambiente general (barco hundido, algunos rasgos de claustrofobia...) refleja el propio interior de los personajes, hace las veces de receptáculo en el cual se proyectan determinadas emociones y elementos del perfil de los personajes, algo que acabará por ser determinante en las obras futuras.

## MÚSICA EN LA OSCURIDAD

### FICHA FÍLMICA

**Título original:** *Musik i Mörker*. **Año:** 1948. **Producción:** Terrafilm. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman, adaptación de una novela de Dagmar Edqvist. **Música:** Erland von Koch; *Nocturno en Mi Bemol Mayor* núm. 2 del op. 9, *Ballada* núm. 3 en *La Bemol Mayor*, *Preludio en Re Menor* núm. 24 y *Vals* núm. 7 en *Do Sostenido Menor* del op. 64 núm. 2, de Frédéric Chopin; *Adagio Sostenuto* de la *Sonata para Piano* núm. 14 en *Do Sostenido Menor (Claro de Luna)* y *Finale* de la *Sinfonía* núm. 3 en *Mi Bemol Mayor* (“*Heroica*”), de Ludwig van Beethoven; *Aufschwung* de la *Fantasiestück* para piano, de Robert Schumann; *Largo* para órgano de *Serse*, de Georg Friedrich Händel; *Bedstefars Vals*, de Tom Andy; *La Oración de la Doncella*, de Tekla Badarzewska-Baranowska; *Marcha Nupcial* de *Lohengrin*, de Richard Wagner (adaptación abocetada en violín). **Fotografía:** Göran Strindberg. **Intérpretes principales:** Birger Malmsten (Bengt), Mai Zetterling (Ingrid), Bengt Eklund (Ebbe).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

## **SINOPSIS**

El joven pianista Bengt, ciego a consecuencia de un accidente en el servicio militar, se va adaptando a su nueva vida en perpetua oscuridad, pero no puede sufrir la compasión que levanta en los demás. Un día se fija en la huérfana Ingrid, empleada doméstica de la casa en la que vive y se establece una relación de amistad entre ambos. Él procura educarla y ella le anima a seguir sus estudios de piano. Con el paso de los días la pareja empezará a sentir un amor mutuo, pero un malentendido ofensivo provocará la salida de la casa de la chica.

Decidirá tomarse en serio sus estudios con el piano y presentarse a la prueba de admisión de la Real Academia de Música, pero no será aceptado debido a su minusvalía física, a pesar de tener un gran dominio del instrumento. Tiene que colocarse como pianista en un local, donde será engañado y humillado por el propietario.

Pasa el tiempo y fortuitamente se encuentra una noche a Ingrid por la calle, retomando su amistad. Más adelante ésta le presenta a su novio Ebbe, un joven un tanto rudo que estudia con ella. Pero los celos destruyen la camaradería. Triste y desazonado, Bengt pensará en el suicidio, pero se lo impedirá la chica, que finalmente abandonará a su novio para acabar casándose con el protagonista.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Nos encontramos ante una de las películas más “superficiales” de toda la filmografía bergmaniana. Si en otras de sus realizaciones de juventud se aprecia que tras las meras apariencias que se nos muestran existe una estructura más profunda que, aunque muy lejos todavía de las caracterizaciones sociológicas, psicológicas o humanas de sus períodos posteriores, muestran las líneas maestras del futuro estilo del director, no es el caso de esta película. El *film*, bajo la estela del Realismo Poético francés (la referencia a Marcel Carné en algunos detalles es ineludible) y el Cine Clásico americano, juega con la alternancia entre momentos trágicos con otros de cierta frivolidad, y apenas deja de retratar someramente el perfil profundo de los personajes. Más que nunca Bergman nos deja ver lo que la imagen y la historia nos ofrece; “lo que hay es lo que hay”, podríamos decir. No por ello en la propia historia se dejan de vislumbrar visos del pensamiento de Jean Paul Sartre en el director, con aquel “viejo adagio” de “el Infierno son los otros” o el fuerte contenido ético de personajes como Ingrid, quien elige al hombre ciego y desvalido frente al joven sano y robusto que

constituye su otra opción (existir es elegir), o de la humanidad de otros momentos en los que se realza la posición de los músicos y el amor y la compasión entre los seres humanos como forma redentora a muchas de nuestras miserias. Sin embargo todo esto está demasiado tapado, como decimos, por la ligereza general del largometraje.

## ***CIUDAD PORTUARIA***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Hamnstad*. **Año:** 1948. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman, adaptación de una novela de Olle Länberg. **Música:** Erland von Koch; *Swing Time at Wauxhall* y *Det Ligger en Båt i Hamnen*, de Sven Sjöholm; *Cantique de Noël*, de Adolphe Adam. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Nine-Christine Jönsson (Berit), Bengt Eklund (Gösta), Berta Hall (la madre de Berit), Mimi Nelson (Gertrud), Birgitta Valberg (la asistente social).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

### **SINOPSIS**

Gösta acaba de regresar a su ciudad tras unos años en alta mar. Para salir del paso trabajará en el puerto cargando y descargando material. En un ambiente gris, industrial y opresivo, sin ningún futuro laboral ni sentimental estable, su válvula de escape será el Sábado noche y las salas de baile. Allí conocerá a Berit, con quien acabará planeando su futuro matrimonio.

Pero ella esconde un oscuro pasado: tras diversas discusiones con su madre y tras meterse en problemas y malas compañías, acabó una temporada en un reformatorio para jovencitas. Al salir llevará siempre la mancha negra de haber pasado por allí. En un arrebato de sinceridad le contará a su recién casado la verdad de su pasado. Éste no se lo tomará nada bien y romperá su relación. Pero su amor era profundo y los remordimientos de conciencia en medio de los excesos con el alcohol, le harán volver con su chica y planear juntos una huida subversiva hacia Alemania, dejando atrás todo su pasado. En el último instante se echan para atrás y deciden afrontar con entereza y juntos la realidad de su ciudad portuaria, situando su mutuo amor por encima de todo.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

En esta película se presenta una crítica a algunos aspectos de la supuestamente progresista y próspera sociedad sueca, que tras mantenerse en una posición neutral en la Segunda Guerra Mundial, no tuvo que sufrir los avatares de la dura postguerra que otros países tuvieron que pasar. Y es que con esta película el director realizó su primera y única incursión dentro del cine neorrealista, ese cine cultivado magistralmente en Italia por aquellos mismos años a partir de nombres como Roberto Rossellini o Vittorio De Sica. Aunque en un principio este estilo cinematográfico no tendría mucho que ver ni con el Bergman de aquellos años ni con el posterior, podemos encontrar varias analogías. Si en su cine son frecuentes los personajes encerrados en una crisis existencial de la que parece no tengan salida, bien en la búsqueda de un Dios ausente, bien en la búsqueda de ellos mismos o de unas relaciones auténticas con el *otro*, esta película también tiene cierto contenido existencial, pero desintelectualizado. Ahora se trata de un simple marinero y una obrera industrial, y el bloqueo de su existencia viene dado por aspectos materiales y trabas de una desigualitaria sociedad, pero no por ello los personajes dejan de acusar en su interior esa angustia de los futuros personajes bergmanianos. Además, el siempre polémico tema del aborto es también abordado desde una perspectiva que pretende plantear el absurdo de traer un ser a un Mundo no ya cruel por la falta de respuestas que posee el Ser Humano, sino cruel por la falta de oportunidades y por la imposibilidad material misma de tener un hijo, tema recurrente donde los haya dentro de la literatura existencialista del siglo XX.

## *PRISIÓN*

### FICHA FÍLMICA

**Título original:** *Fångelse*. **Año:** 1949. **Producción:** Terrafilm. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Erland von Koch; fragmento de la *Cantata núm. 137*, de Johann Sebastian Bach (por las campanas); *När Lillan Kom till Jorden*, canción infantil de Alice Tegnér. **Fotografía:** Göran Strindberg. **Intérpretes principales:** Doris Svedlund (Birgitta-Carolina), Birger Malmsten (Tomas), Eva Henning (Sofi), Hasse Ekman (Martin), Stig Olin (Peter).



\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

## **SINOPSIS**

Un director de Cine recibe inesperadamente la visita de un antiguo profesor suyo, salido de una clínica mental. Éste le propone que realice un proyecto cinematográfico con el guión que le presenta, el cual trata básicamente del Infierno en la Tierra, de la Tierra como un lugar que ya es como tal el Infierno. El director le cuenta esto a una pareja de amigos, el periodista y escritor Tomas y su pareja Sofi. Tomas le dice que conoce una historia que bien podría ser parte de ese guión, la historia de una prostituta que entrevistó una vez, Birgitta-Carolina, y le propone que el argumento se centre en los bajos fondos de la ciudad en la que viven. Pasado un tiempo, la historia nos presenta y se acaba centrando en Birgitta-Carolina y su chulo (que además es su novio). Ella está embarazada, pero él, consciente de que eso es un problema para el “negocio”, la convence de deshacerse del bebé, algo que acabará haciendo. No obstante, los remordimientos de la joven son demasiado intensos y no quiere seguir al lado de su chulo, por lo que se escapará. Acabará teniendo en su huida un breve compañero que también ha tenido problemas con su pareja, y que no es otro que Tomas. De todas formas ella volverá a su antigua vida, sólo para acabar con la misma mediante un suicidio.

Al final de la película el profesor del comienzo hace otra visita al director de Cine y le pregunta en qué ha quedado su idea, a lo que el otro contesta que la película es irrealizable, pues la película terminaría con una pregunta sobre la vida en la Tierra y eso no puede ser, además de que nadie puede formular esa pregunta, a no ser que se crea en Dios, lo cual el director ve imposible. Concluyen que no hay salida de esta prisión.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

En muchos aspectos se puede considerar realmente como la primera película del director. No es sólo que sea la primera dirigida y escrita plenamente por él, sino que los temas que trata y cómo los trata convierten a esta obra prácticamente en su manifiesto artístico. A partir de aquí comenzará su verdadera andadura estética en aras de conseguir crear un cine distintivo, un Cine de Autor. El complejo alarde metalingüístico del *film*, sus reflexiones existenciales en torno a la idea sartreana (anteriormente sólo esbozada) de “el Infierno son los otros”, el perfil de Tomas como un tipo muy concreto de intelectual en el que el propio Bergman se proyectará como *alter ego*, el tema de la prisión unida a una vida sin respuestas, las

regresiones a estadios pasados de la vida como la niñez, y los recovecos del subconsciente por los cuales caminan en ocasiones los personajes, suponen para la carrera del realizador un salto cualitativo de capital importancia.

## ***LA SED***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Törst*. **Año:** 1949. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Herbert Grevenius, adaptación de una breve narración de Birgit Tengroth. **Música:** Erik Nordgren; *Non più Andrai, Farfallone Amoruso*, escena del Acto I de *Las Bodas de Fígaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart (silbado por Raoul); *Le Chevaleresque*, de Friedrich Burgmüller; *The Black and White Rag*, de George Botsford; *Faut jamais Dire ça aux Femmes*, de Henri Christiné. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Eva Henning (Rut), Birger Malmsten (Bertil), Birgit Tengroth (Viola), Hasse Ekman (Dr. Rosengren), Mimi Nelson (Valborg), Bengt Eklund (Raoul).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

### **SINOPSIS**

Bertil y Rut, matrimonio joven y turbulento, viajan de regreso a Suecia en tren, cruzando una devastada Alemania de postguerra. La situación empieza a ser insostenible desde los últimos meses, principalmente debido a los reproches de ella, que buscó en otro hombre un amante con el que resarcirse de Bertil por haberla engañado con otra mujer, Viola. Pero la relación con ese hombre, que además estaba casado, acabó muy mal, pues ella se ve obligada a abortar y en la intervención queda estéril.

De forma paralela se nos cuenta la historia de la anterior pareja de Bertil, Viola, mujer neurasténica y depresiva, que tras una infortunada visita a un psiquiatra que se aprovecha de la debilidad de sus pacientes y tras la coincidencia con una antigua compañera de escuela que intenta seducirla en su apartamento, se suicidará.

De vuelta a la historia de Bertil y Rut y pese a sus agrias discusiones, deciden que quieren estar juntos a pesar de todo y soportarse mutuamente con todo el cariño que les sea posible y asumiendo todas las imperfecciones de su relación sentimental.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Se continúa y por tanto confirma el estilo de la anterior obra, *Prisión*, y por tanto una clara madurez respecto a sus primerísimas películas. Bergman retrata con profundidad el perfil psicológico de sus personajes y se empieza a mostrar como un gran retratista de la psicología de las mujeres, uno de sus rasgos más distintivos en el futuro. También se acusa la influencia de su autor teatral favorito, August Strindberg, y cierto expresionismo temático y claustrofobia del ambiente como reflejo de la propia personalidad y relación entre los personajes, de su vacuidad, tedio y anhelos vitales de diversa índole, conducentes a la desesperación y la resignación. A su vez, el autor llega a una conclusión que reaparecerá con cierta frecuencia en su producción futura: la vida en pareja puede ser un pequeño infierno, pero siempre será mejor eso que estar uno solo.

## ***HACIA LA FELICIDAD***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Till Glädje*. **Año:** 1950. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Allegro molto Appassionato* y *Andante* del *Concierto para Violín en Mi Menor*, de Felix Mendelssohn; *Obertura* de la ópera *La Novia Vendida* de Bedřich Smetana; *obertura para orquesta Egmont, Adagio. Allegro molto e Vivace* de la *Sinfonía núm. 1 en Do Mayor* y *Finale* de la *Novena Sinfonía en Re Menor*, de Ludwig van Beethoven; *Cuarteto con Flauta en La Mayor*, de Wolfgang Amadeus Mozart; *Djungel* y *Samba Valentino*, de Sam Samson; *Postludium*, de Erik Johnsson. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Stig Olin (Stig), Maj-Britt Nilsson (Marta), Victor Sjöström (Sönderby), Birger Malmsten (Marcel).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

## **SINOPSIS**

Stig es un joven y ambicioso violinista. En la orquesta de la pequeña ciudad en la que vive conoce a Marta, otra violinista de la que se enamora, con la que se casa y tiene hijos. Pese a las advertencias del anciano y experimentado director de orquesta, Stig no se resigna a ser un simple músico de orquesta y emprende su camino como solista con el *Concierto para Violín en Mi Menor* de Felix Mendelssohn. Fracasaré estrepitosamente. A partir de aquí extenderá su ira hacia todos los que le rodean, especialmente su joven mujer. Buscará consuelo en los brazos de otra, en el alcohol ocasional, en las malas compañías. La ruptura con su mujer será inevitable.

Por aquello de que uno no sabe lo que tiene hasta que lo pierde, Stig echará de menos a su mujer e hijos, comenzando el camino de la reconciliación. Pero un cruel destino hará explotar una cocina de gas, segando la vida de su mujer e hiriendo de gravedad a uno de sus hijos pequeños. Tras enterarse de la desgracia correrá con su violín al auditorio donde ensaya la orquesta. La obra: la *Novena Sinfonía en Re Menor* de Ludwig van Beethoven.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Como se observaba en las anteriores obras, el director comienza a interesarse por la trágica condición del Ser Humano, sus miedos y temores, o el sentido de la vida, temas que le acompañarían el resto de su carrera artística. El violinista Stig será uno de esos artistas neuróticos que no desaparecerán de la futura filmografía bergmaniana y a través del cual el director se interroga sobre las duras condiciones del Arte, uno de los aspectos que trata esta obra. Porque si hay algo que contenga la película eso es Música Clásica, y no nos estamos refiriendo solamente a lo que escuchamos, sino también a lo que vemos, pues toda la película gira en torno a la vida de unos músicos y una orquesta sinfónica. En definitiva, el mensaje de la película es que pese a las dificultades que presenta la comunicación humana, caracterizada aquí por un auténtico combate amoroso, el amor es un elemento imprescindible para la existencia humana, pues un hombre y una mujer en soledad no es nada. Y, por supuesto, que por muy grande que sea el dolor que una persona lleve sobre sus espaldas siempre podrá colocarse por encima, elevarse y comprobar que hay un felicidad, una alegría que es mayor que la alegría misma y a la cual se llega a través del dolor, gracias al poder terapéutico de la música...

# ***JUEGOS DE VERANO***

## **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Sommarlek*. **Año:** 1951. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman y Herbert Grevenius, adaptación de una narración del propio Ingmar Bergman. **Música:** Erik Nordgren; fragmento de la *Cantata núm. 137*, de Johann Sebastian Bach (por las campanas); diversos fragmentos del ballet *El Lago de los Cisnes* y *La Danza de los Merliones* del ballet *El Cascanueces*, de Piotr Ilich Tchaikovsky; *Impromptu núm. 4 en Do Sostenido Menor* (“*Fantasia-Impromptu*”) y *Estudio núm. 12 en Do menor* de la serie *op. 10* (el “*Estudio Revolucionario*”), de Frédéric Chopin. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Maj-Britt Nilsson (Marie), Birger Malmsten (Henrik), Alf Kjellin (David), Georg Funkquist (“tío Erland”).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

## **SINOPSIS**

Marie es una bailarina profesional de Ballet Clásico. El día después de uno de los ensayos recibe un diario de un desconocido: se trata del diario de un antiguo novio del pasado, que murió en trágicas circunstancias. Ello descoloca a la mujer, que de repente se siente impulsada a visitar los lugares donde se desarrolló la relación sentimental y a sumergirse en los recuerdos del pasado.

Así, la historia nos lleva a una sucesión de *flashbacks*. Vemos cómo se conocen ella y Henrik, su progresivo enamoramiento, sus ociosas actividades de aquel triste y lejano Verano, sus discusiones y reconciliaciones... y la muerte del joven tirándose en picado a un agua poco profunda y rompiéndose el cuello. También veremos a “tío Erland”, hombre mayor que Marie y antiguo amigo de sus padres, que ahora la pretende. De hecho, al morir Henrik él será quien la haga compañía y ayude a superar el trauma, llegando a convertirse en su pareja sentimental, temporalmente. Y será también tío Erland quien se encargue años después, deseando una nueva aproximación a Marie, de enviarle un paquete con el diario. Cuando se encuentren, la mujer le dejará bien claro que jamás dejará que la toque de nuevo y se despide tajantemente de él y del lugar al que ha ido para recordar los días del pasado con Henrik.

Ya de regreso a la academia de Ballet, habla con su actual novio David, y a los reproches de él por su frialdad, indiferencia, ausencia emocional general, ella le pedirá que lea

el diario que le han enviado y así comprenderá cuál es el problema que le atenaza el corazón. También será el momento de que la chica, tras la catarsis de ese día y ese viaje comprenda que ha llegado la hora de romper el muro que ha creado a su alrededor y comprometerse con David y con la vida misma.

### **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Como su predecesora, la protagonista es una artista relacionada de nuevo con lo musical, que ha sufrido una trágica experiencia afectiva debido a la muerte de un ser querido, de su novio. Sin embargo, ahora la pérdida pertenece a un pasado de varios años y la opción vital para superarlo que elige la protagonista es el muro protector emotivo, el distanciamiento y no compromiso con la vida y mucho menos con el amor. Pero el problema es que el muro la protege, pero también la aísla. Así, el maquillaje de sus disfraces de bailarina son metáfora de su máscara afectiva, no en el sentido de la falsedad y simulación (que tanto trabajará Bergman), sino en el sentido de útil defensivo.

Frente al absurdo existencial de partirse el cuello de una manera tan efectivamente absurda, frente a las adversidades sin sentido aparente a la que nos somete el destino o ese Dios al que de existir, Marie desearía escupir a la cara, frente a la dificultad de comprender todo *plan* divino, lo mejor es la defensa mediante la distancia. Pero al final Marie comprende a través de la terapia “de choque” que supone bucear de nuevo en sus recuerdos y de la conversación con el director de su ballet, que el dolor y la muerte forman parte de la vida y que nada gana quien no se compromete, quien no se arma de valor y simplemente lucha, es decir, vive.

## ***TRES MUJERES***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Kvinnors Väntan*. **Año:** 1952. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Erik Nordgren; *Danza degli Spiriti Beati*, escena del Acto II de la ópera *Orfeo y Euridice*, de Christoph Willibald Gluck. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Anita Björk (Rakel), Jarl Kulle (Kaj),

Maj-Britt Nilsson (Marta), Birger Malmsten (Martin), Eva Dahlbeck (Karin), Gunnar Björnstrand (Fredrik).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

## **SINOPSIS**

Las cuatro esposas de los hermanos Lobelius esperan la llegada de ellos. Aburridas por su retraso y con ganas de intimar un poco más en la relación que cada una mantiene con sus maridos, comienzan a contar diversas historias al respecto, y así nos sumergimos en tres (la última mujer no aportará nada) *flashbacks* sucesivos.

En el primero de ellos, Rakel tratará el capítulo de la infidelidad que tuvo con un apuesto joven y cómo reaccionó su marido al enterarse. En el segundo, Marta conoce y se enamora de un artista bohemio en París, se queda embarazada pero ante los proyectos futuros de él, en los que ella no está incluida, no le dice nada del embarazo y tiene su hijo en soledad. Y en el tercero, Karin cuenta cómo una avería en el ascensor de su casa la dejó encerrada con su marido durante horas, lo cual sirvió para que intimasen y confesasen su forma de comprenderse mutuamente y sus igualmente mutuas infidelidades, todo lo cual les llevará a renovar y reavivar la llama del amor en su insulso y monótono matrimonio.

Por fin llegan los maridos y celebran alegres el reencuentro de todos ellos. Mientras, la hermana menor de Marta se escapa en una pequeña barca con su novio, para evitar tener que separarse en el inmediato futuro por culpa de los estudios del joven.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Algunas películas de esta época del director suelen calificarse como pertenecientes a su “etapa rosa”. No se debe solamente al tono amable, ligero o semicómico que despliegan, sino a que se centran en mujeres. Pero más allá de dejarse llevar por clichés y estereotipos de la época, Bergman se presentará una vez más como un muy buen conocedor del alma femenina, como un retratista de la personalidad de la Mujer con una afinación destacable. Así, en los distintos episodios del *film* se nos muestra la relación de las distintas mujeres con sus maridos, su fuerza y madurez respecto a ellos algunas veces, la relación con la maternidad en otros, sus maneras de comprender las relaciones sentimentales, el sexo o las infidelidades según el estadio de la vida en que se hallen (las mujeres del *film* tienen diferentes edades en algunos

casos), sus anhelos y profunda visión de sus respectivos, y del pasado y posible futuro juntos, etc.

## ***UN VERANO CON MÓNICA***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Sommaren med Monika*. **Año:** 1953. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman y Per Anders Fogelström, adaptación de una novela del propio Per Anders Fogelström. **Música:** Erik Nordgren; el vals *Kärlekens Hamn*, composición de Filip Olsson; *El Danubio Azul* y *Sangre Vienesa* de Johann Strauss hijo (adaptaciones); *In My Dream Garden*, Gordon Rayner; *Om Stråkarna kunde Sjunga om Wien*, Harry Lundqvist; *Die Blume von Hawaii*, de Paul Abraham; *Ragtime*, de Reinhold Svensson. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Harriet Andersson (Monika), Lars Ekborg (Harry).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

### **SINOPSIS**

Harry y Monika, dos jóvenes de clase obrera de Estocolmo se conocen en un café. No les gustan sus trabajos, pero tienen que trabajar. Empiezan a salir juntos e ir al cine, acabando como novios. Tras una fuerte discusión de Monika con su padre y de Harry con sus jefes, deciden escapar juntos en una pequeña barca y dejar atrás sus problemas, viviendo en plena naturaleza durante los meses estivales.

Su amor recíproco está en el punto álgido y Monika se queda embarazada. Sin embargo el Verano toca a su fin y se empiezan a sumar los problemas: falta de dinero, de comida, comienzan las discusiones y se empieza a entrever la inmadurez y barrio-bajeras maneras de la chica... Han de regresar.

Tras casarse e irse a vivir juntos, Harry decide compaginar, en un gesto de enorme sacrificio por su mujer e hija, estudios y trabajo. Aún así a ella le parecerá que todo es poco y que esa no es la vida que había soñado, siempre faltos de dinero. Pondrá remedio a la situación buscándose un amante, y cuando Harry lo descubra la relación habrá terminado. Ella



se desprende de su familia y será él quien se quede con su bebé y con el recuerdo de aquel su bello Verano con Monika.

### **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

No tratándose de un largometraje de profundización psicológica y/o filosófica de ningún tipo, ni tampoco de un retrato de lo femenino especialmente penetrante (Monika no representa más que un perfil de chica suburbial superficial siguiendo una línea de caracterización normal y corriente), lo más interesante es la sensación de frescor y espontaneidad que destila el conjunto filmico. Su toque neorrealista en algunas cosas, pero sobre todo su adelanto a la *Nouvelle Vague* francesa en muchos detalles hacen que la película rebose precisamente de eso, de frescor y sensación de libertad, de comodidad en el desarrollo narrativo y estilístico.

A su vez, se muestra una polarización entre la urbe y la naturaleza, entre las obligaciones diarias y la improvisación, entre las restricciones morales y sociales de la época y la naturalidad del sexo, del amor, de la ropa sucia y del instante..., de una despreocupación, en definitiva, que tiene de efímero lo que tiene el Verano, cuando la realidad tarde o temprano pone a cada uno en su sitio.

## ***NOCHE DE CIRCO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Gycklarnas Afton*. **Año:** 1953. **Producción:** Sandrews. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Karl-Birger Blomdahl. **Fotografía:** Hilding Bladh, Göran Strindberg y Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Harriet Andersson (Anne), Åke Grönberg (Albert), Hasse Ekman (Frans), Anders Ek (Frost).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Sherlock Films.

### **SINOPSIS**

En la Suecia a principios del siglo XX una sucia y decadente compañía de circo realiza su peculiar viaje a ninguna parte. Se trata del Circo Alberti, dirigido por Albert, y pasa por serios problemas financieros. Se detiene en una pequeña localidad, donde también está trabajando

una compañía de Teatro, a la cual pedirán prestado vestuario, lo cual obtendrán no sin una buena dosis de irónico desprecio por parte del director de la compañía teatral. Además, será en ese teatro donde Anne, la pareja sentimental de Albert conozca a un engreído actor que acabará comprando sus favores sexuales un día posterior a cambio de una baratija con la que la engaña. En realidad Anne deseaba huir del ruinoso circo y quedarse con el actor, algo que de forma paralela Albert intenta con una visita a su antigua esposa e hijos aprovechando que están en la localidad donde viven, pues también quiere deshacerse de su vagabundeo y sórdida vida con el circo. A ninguno de los dos les saldrá bien la jugada, pues si Anne es burlada, la esposa de Albert no quiere romper el equilibrio de su soledad ahora que se ha acostumbrado a ella.

Al final hay noche de circo y la compañía de Teatro está invitada, lo que permitirá al actor que sedujo y chantajeó a Anne lanzarle unas sucias indirectas en público, a lo que Albert reaccionará retándole a una pelea que acabará perdiendo de manera lamentable. Tras el triste suceso pensará seriamente en el suicidio, pero no tendrá valor para llevarlo a cabo, matando en su lugar al oso de la compañía. Al día siguiente vuelve una calma relativa, recogen las cosas y la pareja dolida se reconcilia en la medida de lo posible.

### **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Detrás de esta simple historia sobre una pequeña y pobre compañía de circo y las ocultas intenciones de su director y la mujer de éste de abandonar la vida que llevan, se esconde uno de los temas más importantes y frecuentes en la filmografía bergmaniana, esto es, el tema de la humillación. La humillación del payaso al comienzo el film, la humillación sexual a la que el actor Frans somete a Anne, la humillación de Albert al saberlo y quedar su venganza en un aún mayor grado de hiriente humillación por recibir en público una paliza de Frans, reflejan uno de los mayores temores neuróticos del propio Bergman, como frecuentemente declaró en vida.

También se trata el tema de la vida, del mundo, como infierno, un infierno al que se suma además del poder destructor del sexo en la visión del Hombre sobre la Mujer, la Mujer como factor de aniquilación del Hombre y la conclusión de que aún así merece la pena caminar juntos en la vida antes que tener que hacerlo solos. El tema cristiano de la *pasión* en una de las muchas variaciones a las que lo someterá el director, también es mostrado de algún modo.

# UNA LECCIÓN DE AMOR

## FICHA FÍLMICA

**Título original:** *En Lektion i Kärlek*. **Año:** 1954. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Dag Wirén; *El Danubio Azul*, de Johann Strauss hijo (adaptación para piano); “Treulich Geführt, Ziehet Dahin” de la ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner; *Med en Enkel Tulipan*, de Jules Sylvain; *Ja, må han Leva!* (tradic.); *Vila vid denna Källa*, de Carl Michael Bellman; *Nyhamns Boowie* y *Meaning Blues*, de Fritz Fust, Mats Olsson y Gunnar Olsson. **Fotografía:** Martin Bodin. **Intérpretes principales:** Eva Dahlbeck (Marianne), Gunnar Björnstrand (David), Yvonne Lombard (Suzanne), Harriet Andersson (Nix), Åke Grönberg (Carl-Adam).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

## SINOPSIS

El ginecólogo David Erneman está casado con una bella mujer, Marianne, pero tras muchos años de matrimonio y dos hijos, las cosas ya no son como eran y la monotonía marital se apodera del matrimonio. Frente a las frecuentes infidelidades de él, ella no se queda atrás y empieza a verse con su antiguo novio, el escultor Carl-Adam, a espaldas de su marido. Sin embargo éste se entera de sus andanzas y se pone celoso, decidiendo presentarse sin avisar en un tren dirección Copenhague, en el que su mujer viaja para ver a Carl-Adam. Ya en el vagón, el matrimonio recordará diversos momentos de su pasado juntos, como aquel en que ella se iba a casar con otro hombre (Carl-Adam precisamente) pero el mismo día de la boda se dio cuenta que a quien realmente quería era a David, por lo que la boda se canceló, a lo que siguió una trifulca realmente cómica; o el cumpleaños del abuelo Erneman, con todo un bonito preparativo al que siguió un *picnic* familiar y un idílico y romántico paseo del matrimonio. Sin embargo el presente es muy diferente y David está a punto de perder a su mujer.

Ya en Copenhague, el singular trío pasa unas horas agradables bebiendo y charlando, pero a la hora de despedirse, David, consciente de que si se va pierde la partida y Carl-Adam se queda con su mujer, se hace el remolón. Ella lo nota y propone que tomen la última copa en algún tugurio un tanto inmoral. Una vez allí, será David quien la ponga celosa a ella coqueteando seriamente con una mujerzuela del lugar. La tensión es máxima, Marianne estalla y se enzarza con la otra, se arma un jaleo general y justo ahí se oye la llegada de la

policía, que prepara una redada. Todo el mundo huye, Carl-Adam se queda bebiendo como si nada y el matrimonio vuelve a estar a solas caminado por las calles de la ciudad. Finalmente se reconcilian y aprenden esa lección de amor, de fidelidad y de confianza mutua.

### **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Como comedia ligera, el film no pretende una profundización severa en algunas de las cuestiones que venían dándose en su cine y que están muy cerca en el tiempo de ser dominantes en las inminentes obras a punto de llegar. Sin embargo, Bergman sigue reafirmando como un gran caracterizador de la psique femenina, superando muchos de los falsos tópicos en la sociedad sueca del momento sobre la Mujer y su forma de vivir las relaciones con sus parejas, el sexo o la libertad moral para tener amantes. Pero sobre todo se muestra una vez más el desconocimiento de los varones sobre la Mujer, esta vez a través de David, ese ginecólogo que como tal está acostumbrado a verlas desde ángulos poco habituales, metáfora de su desconocimiento del alma de las mismas, lo cual le convierte en un personaje un tanto iluso, que merecerá una lección de amor, para comprender lo que es el compromiso, tras haber pasado ya por varios estadios previos los cuales le han servido como aprendizaje y por los cuales todo hombre parece necesite pasar para madurar. Una lección de amor que por otra parte también atañe a Marianne.

## ***SUEÑOS***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Kvinnodröm*. **Año:** 1955. **Producción:** Sandrews. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Music in the Night*, de Ludo Philipp; *Lenas Tema*, de Stuart Görling; *Charlie Boowie*, de Charles Norman; *Too Late for Tears*, de Charles Pierre y Richard Thorpe. **Fotografía:** Hilding Bladh. **Intérpretes principales:** Eva Dahlbeck (Susanne), Harriet Andersson (Doris), Gunnar Björnstrand (Otto), Ulf Palme (Henrik).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Sherlock Films.

## **SINOPSIS**

Susanne es propietaria de una agencia de modelos. Doris es una joven modelo que trabaja para ella. Tiene que acompañar a su jefa para una sesión de fotos en Göteborg, lo cual es motivo de discusión y ruptura con su novio.

Llegan a Göteborg y cada una va por su lado. Susanne intenta quedar con su antiguo amante, al cual no ha podido olvidar y está patológicamente prendada de su recuerdo. Él está casado y con hijos y no quiere saber nada de su antigua amante, ahora que ha recobrado su equilibrio como marido y padre de familia. Finalmente se verán de nuevo en una habitación de hotel. Pero acabará apareciendo su esposa y chafará los planes de los amantes.

En cuanto a Doris, conocerá a un rico cónsul mucho mayor que ella, que la cortejará y hará regalos, para acabar llevándola a su casa y tomar champán. Inesperadamente aparece la hija del cónsul, chica problemática y medio alcohólica, repudiada por su madre que tras nacer la veía con cabeza de lobo, y le pide impertinentemente más dinero a su padre. Cuando ve a la joven modelo la falta al respeto y humilla, al igual que hará con su padre antes de irse. El cónsul echa de su casa a Doris, que regresa al día siguiente a su ciudad con su jefa y ambas reanudan su vida cotidiana.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Considerada una obra menor por parte de la Crítica especializada además de los exégetas bergmanianos, lo cierto es que *Sueños* puede pasar totalmente desapercibida estando cronológicamente situada junto a obras maestras de la Historia del Cine como son *El Séptimo Sello* y *Fresas Salvajes*, y suponiendo una mera prolongación de su denominado “período rosa”. Sin embargo, un análisis más detallado de esta película nos permite ver que bajo las apariencias formales y estilísticas de una película de Cine Clásico, con algunos momentos de cierta ligera elegancia, se esconde un interesante retrato psicoanalítico de los personajes profundizando, si bien someramente en comparación con obras posteriores, dentro de algunos conocidos trastornos de personalidad, y abriendo brecha con ello hacia algunos de los temas que madurarán en la década siguiente. También se vuelve a ofrecer un retrato de la personalidad femenina, de sus anhelos y de su relación con lo masculino, de marcada profundidad en algunas de las secuencias.

## ***SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Sommarnattens Leende*. **Año:** 1955. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Erik Nordgren; *Aufschwung* de la *Fantasiestück* para piano, de Robert Schumann; *Impromptu núm. 4 en Do Sostenido Menor* (“*Fantasia-Impromptu*”), de Frédéric Chopin; *Sueño de Amor* para piano, de Franz Liszt; *La Ci Darem la Mano*, escena del Acto I de la ópera *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart (tarareado por Fredrik); *Bort med Sorg och Bitterhet* (música: Erik Nordgren/texto: Ingmar Bergman); *Madigans Visa* (basada en *Freut euch des Lebens*). **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Eva Dahlbeck (Desirée), Gunnar Björnstrand (Fredrik), Ulla Jacobsson (Anne), Björn Bjelfvenstam (Henrik), Harriet Andersson (Petra), Jarl Kulle (conde Malcolm), Margit Carlqvist (Charlotte), Åke Fridell (Frid).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

### **SINOPSIS**

El estirado y cínico abogado Egerman vive con su hijo y su joven segunda esposa en una lujosa casa de burgués acomodado. Nos encontramos en 1901 en una pequeña localidad sueca. La aparente calma de la familia esconde muchos secretos: el hijo del abogado, que estudia para Pastor está enamorado de su madrastra y viceversa, y el abogado aún no ha consumado el matrimonio con su nueva e inexperta esposa. Ello le lleva a pedir consejo a una antigua amante suya, Desirée Armfeldt, que a su vez sigue enamorada de él y de quien tuvo un hijo del cual Egerman desconoce que exista. Desirée tiene a su vez un amante, el conde Malcolm, que se muestra muy celoso e irritado de encontrarse con el abogado en casa de su amante al aparecer sin avisar por estar unos días de prácticas militares en la zona.

Desirée está dispuesta a reconquistar a su antiguo amante, más aún cuando es consciente de que es muy probable que sean ciertos los rumores de que su mujer e hijastro están enamorados y lo sufren en silencio. Organizará una velada en la lujosa mansión de su anciana madre e invitará a Egerman y esposa, a su hijo y a la criada Petra (en torno a la cual se desarrollará una breve trama paralela de amor con el sirviente de la mansión a la que van), y al matrimonio Malcolm. Tras enredos de todo tipo e incluso un intento de suicidio por parte

del futuro Pastor, éste y su joven madrastra huyen enamorados en la noche, el matrimonio Malcolm procura buscar cierto equilibrio basado en la fidelidad y Desirée y Egerman acaban definitivamente juntos.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Nos encontramos posiblemente ante la primera obra maestra propiamente dicha de toda la filmografía del realizador sueco. Su estilo cómico ligero y sus momentos directamente tomados de la farsa e incluso el melodrama romántico, no invitan a buscar ninguna profundidad oculta en lo que se nos ofrece. Considerar el film como una continuación de su profundización del alma femenina solamente por llevar ellas la voz cantante en muchos momentos sería olvidarnos de las hipercharacterizaciones deliberadas en los personajes masculinos, de la adaptación de la Mujer a este tipo de papel tan derivado de algunos perfiles teatrales e incluso operísticos. Ni siquiera la visión del amor y los juegos de pareja como una especie de pequeña batalla campal debería tomarse con excesiva seriedad, así como las dudas de un joven futuro Pastor que se debate entre la fe y el amor carnal hacia la sirvienta y sobre todo su madrastra (a la que realmente ama), deberían entenderse como un filón de seria reflexión vital (aunque refleje el complejo edípico que tanto veremos en películas posteriores, casi siempre de manera menos evidente) en una película cuyo mayor interés está en la gran inteligencia estructural, narrativa y dramática con la que el director supo desenvolverse, en aras de un producto audiovisual decididamente entretenido.

## ***EL SÉPTIMO SELLO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Det Sjunde Inseplet*. **Año:** 1956. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman, adaptación de una obra teatral del propio Bergman. **Música:** Erik Nordgren; *Hållas mellan Rona* (música: Erik Nordgren/texto: Ingmar Bergman); *Det Sitter en Duva* (música: Erik Nordgren/texto: Ingmar Bergman); *Ödet Är en Rackare* (música: Erik Nordgren/texto: Ingmar Bergman); *Hästen Sitter i Trädet* (música: Erik Nordgren/texto: Ingmar Bergman); secuencia medieval del *Dies Irae*.

**Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Max von Sydow (Antonius), Gunnar Björnstrand (Jöns), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Bengt Ekerot (la Muerte), Gunnel Lindblom (“la chica muda”).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

## SINOPSIS

Suecia, siglo XIV. El caballero Antonius Blok, de regreso de las Cruzadas se encuentra con la Muerte en una playa desierta. Se juegan la vida del caballero al ajedrez.

Paralelamente, nos encontramos con una pequeña compañía de juglares que se dirigen a actuar a la misma localidad que va el caballero y su escudero. Estos dos llegan a una iglesia donde el escudero mantendrá una conversación con un pintor de murales que representa la danza de la Muerte, mientras su señor se dirige al confesionario.

En un escenario, delante del pueblo, actúan los juglares, hasta que son interrumpidos por una macabra procesión de flagelantes. Más adelante, caballero, escudero y juglares acabarán coincidiendo y compartirán fresas salvajes con leche, en medio de un apacible entorno donde se respira bucólica serenidad. Pero reaparecerá la Muerte e invitará al caballero a continuar con su partida de ajedrez. Todo el grupo emprende el camino junto a través del bosque, para hacer noche en el castillo del caballero. Uno de los juglares ve cómo Antonius y la Muerte juegan al ajedrez y prefiere huir sigilosamente junto a su mujer e hijo.

Cuando el caballero vuelve a su castillo, encuentra a su mujer, tras años sin verla, que está sola. Se sientan todos a la mesa, pero la Muerte llama a la puerta para el último movimiento de la partida. Se los llevará a todos con Ella.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

Aunque ambientada en la Edad Media, *El Séptimo Sello* es una película de carácter atemporal, no necesariamente perteneciente a una época concreta. Ello se debe a que su tema principal será *el silencio de Dios* y la angustia existencial que ello genera en aquellos que, caminando la Muerte a su lado y no teniendo ninguna certeza firme de la existencia de Dios, temen a la *nada*.

También es un planteamiento abierto ante dos formas bien distintas de sentir la religión cristiana. Por un lado, la fetichista, oscurantista e histérico-masoquista de la sociedad mostrada (que bien podría llevarse en algunas cosas a nuestro presente inmediato, según el



director); por otro lado, la basada en una vida de paz, quietud, serenidad y humildad, como la de los juglares y su hijo, en su bucólica armonía.

## ***FRESAS SALVAJES***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Smultronstället*. **Año:** 1957. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Erik Nordgren; *Fuga núm. 8 en Mi Bemol Menor* del libro primero de *El Clave Bien Temperado*, de Johann Sebastian Bach; *Marcha del Real Regimiento de Södermanland*, de Carl-Axel Lundwall; *Marcia Carolus Rex*, de W. Harteveld; *Parademarsch der 18:er Husaren*, de Alwin Müller; *Under Rönns och Syrén*, de Zacharias Topelius/Herman Palm. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Victor Sjöström (Isak), Bibi Andersson (Sara), Ingrid Thulin (Marianne), Gunnar Björnstrand (Evald).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

### **SINOPSIS**

El médico Isak Borg va a recibir en la Universidad de Lund el título de *Doctor Emeritus*. Es el quincuagésimo aniversario de su doctorado. La noche anterior ha tenido una pesadilla en la que ha presenciado su propio entierro, viéndose a sí mismo en un féretro. Emprende el viaje a Lund acompañado por su nuera Marianne, donde les espera el esposo de ésta, su hijo Evald, muy parecido a su padre en temperamento y carácter. Durante el viaje se detienen en la casa donde Isak pasó la niñez, y mientras Marianne se baña en el lago, Isak visita el rincón donde cogían fresas salvajes. Súbitamente se ve viviendo en el tiempo pasado. Asiste, invisible para todos, a escenas familiares, y se ve desplazado por su hermano Sigfrid en el corazón de su prima Sara. Al salir de esta ensoñación, una chica también llamada Sara e idéntica a la de antes, que hace autoestop con los jóvenes Anders y Viktor y se ve cortejada por ambos, sube con ellos al coche de Isak. Poco después presencian un accidente. Los accidentados, Alman y su esposa, son invitados a subir al coche del profesor, pero por sus continuas ofensas resultan insoportables y deben bajar de él. El viaje se interrumpe, nuevamente, al llegar al restaurante

en cuya terraza tomarán un refresco, ocasión aprovechada por los jóvenes autoestopistas para discutir sobre la existencia de Dios. El profesor Borg recitará un poema de resonancia deísta. Al poco rato, Isak aprovecha el viaje para visitar a su madre, acompañado de Marianne. La madre es una anciana que vive con la soledad de los recuerdos pasados y parece que no tardará en morir.

Reanudado el viaje, Isak se duerme y tiene una pesadilla: en una escena presencia el amor de Sigfrid y Sara, en otra el Sr. Alman le somete a una reválida de sus conocimientos médicos; a continuación le pide que examine a la señora Alman, a la que declara muerta, pero que inmediatamente se ríe de él; de allí pasa a presenciar en un bosque el adulterio de su mujer. Al despertar, su nuera Marianne le habla de las objeciones de Evald, su marido, para tener el hijo que esperan.

Ya en la Universidad de Lund, Isak recibe el homenaje con el ceremonial acostumbrado. Por la noche, relajado en la cama, Isak trata de reconciliar a su hijo y nuera y comprueba que Evald promete a su mujer respetar su voluntad en cuanto al hijo que desea conservar. Los tres jóvenes autoestopistas le ofrecen al profesor una canción desde la calle. Y cuando Isak, ya solo, se duerme, sueña otra vez con la Sara de su juventud, que le conduce de la mano a la felicidad del ambiente familiar pasado. Isak sonrío a los suyos, profundamente emocionado.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

*Fresas Salvajes* es la historia de un hombre, Isak Borg, en el umbral de la muerte. Desde ahí, una serie de experiencias oníricas de carácter regresivo le conducen a una seria reflexión y replanteamiento de las claves elementales de su vida y relación con los demás, para darse cuenta de que su vida ha estado guiada por un trato frío y distante hacia todos, incluida su propia familia. Encerrado en su trabajo y sus libros, ha rehuido el enfrentamiento emotivo y la cercanía con las personas, colocándose tras la máscara de la cortesía y las buenas formas, extirpando todo lo que tenga que ver con la comprensión del posicionamiento del *otro*. El tema profundo de la película es la soledad de los seres, el carácter hermético de la existencia tras las experiencias dolorosas del pasado que conducen a la construcción de muros como defensa.

También en esta cinta sólo los simples conocen la verdadera alegría de vivir (el ama de llaves del profesor, la pareja de la gasolinera...); solamente los intelectuales (el profesor Borg y su hijo) topan contra el muro de la soledad y se debaten en preguntas sin respuesta. Los

viejos temas del paraíso perdido, de la brevedad del instante, del viaje como catarsis positiva, de la pareja, de la vida y de la muerte, de la ambigüedad de la condición humana y del absurdo de la existencia y de toda esperanza, tienen de nuevo una salida por el amor.

## ***EN EL UMBRAL DE LA VIDA***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Nära Livet*. **Año:** 1958. **Producción:** Nordisk Tonefilm. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman y Ulla Isaksson, adaptación de una narración breve de la propia Ulla Isaksson. **Música:** *Du Gamla, du Fria* (canción nacional/letra: Richard Dybeck). **Fotografía:** Max Wilén. **Intérpretes principales:** Ingrid Thulin (Cecilia), Eva Dahlbeck (Stina), Bibi Andersson (Hjördis).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

### **SINOPSIS**

El largometraje tiene lugar en una sala de maternidad en un hospital de Suecia, donde tres mujeres comparten la misma habitación. Cecilia sufrirá un aborto derivado de la inseguridad conyugal con su pareja y su repercusión psicósomática, Stina está a punto de salir de cuentas y su entusiasmo es enormemente manifiesto, lo contrario que Hjördis, demasiado joven y soltera, que desea abortar y no lo consigue. Cada uno de los padres tiene distintas formas de entender la paternidad y a su pareja, lo cual se refleja en la propia relación de las mujeres con su propia maternidad.

La película se abre con la llegada de Cecilia al hospital. Queda a solas en la sala de examinación y más tarde perderá un bebé del que poco se podía haber hecho para salvar, por llegar ya la mujer con serios problemas internos. Quedará el resto del *film* en cama, junto a sus compañeras de habitación. Una de ellas será Hjördis, que más tarde veremos discutiendo su situación con una de las doctoras sobre asuntos de índole social para poder afrontar su futura maternidad como mujer sola. La otra será Stina, que a pesar de sus ilusiones y aparente normalidad en el desarrollo de su embarazo, finalmente acabará perdiendo al niño, lo cual provocará un cambio radical en su actitud y comportamiento.

Al final, Hjördis decidirá tener su hijo y Cecilia comienza a enfocar las cosas de otro modo en relación a su aborto, sus causas y la relación con su esposo, con la mediación de la hermana de éste.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Tras estas tres mujeres se esconden diversas formas de personalidad, derivadas del desarrollo de su vida y de repercusión sobre su manera de afrontar la cuestión de la maternidad. El dar a luz como una forma de proximidad con la vida en sí cuando se siente un vacío interior y una anempatía por la propia vida, como en el caso de Cecilia, que se considera inútil y no apta para vivir; o este mismo hecho como un gesto imposible por una personalidad como la de Hjördis, que no desea haber nacido y que desde pequeña odiaba vivir, lo que ahora la lleva a tener miedo de dar vida ella misma, a entenderse como prolongación.

Y en medio de este clima, de nuevo el absurdo, esta vez en una madre plenamente preparada para tener su hijo que por el sinsentido de la vida y por el destino acaba abortando injustamente. Sin embargo, este inexplicable sacrificio parece favorecer la solución de los problemas de las otras dos mujeres, que de alguna forma han absorbido las energías de la otra.

También es interesante el plano social en esta película, donde se empieza a ver el poco a poco moderno cambio de algunas sociedades europeas como la sueca para comprender la libertad de la mujer en relación con su propio cuerpo, con el embarazo y con los temas de pareja, siempre en relación con el sistema social y la mentalidad imperante del momento, aspectos ya tratados en anteriores obras, pero de una manera menos naturalista.

## ***EL ROSTRO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Ansiktet*. **Año:** 1958. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Erik Nordgren; *Sankt Örjanslåten* (Nordgren); *Kungssången*, de Otto Lindblad. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Max von Sydow (Albert Emanuel Vogler), Ingrid Thulin (Aman/Manda), Gunnar Björnstrand (Vergerus), Bengt Ekerot (Spegel), Bibi Andersson (Sara), Erland Josephson (cónsul Egerman), Gertrud Fridh (Mrs. Egerman), Toivo Pawlo (Starbäck).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

## SINOPSIS

En la Suecia de mediados del siglo XIX, una errante compañía de ilusionistas (la Compañía Vogler, en honor a su principal atracción) va camino de Estocolmo, pero son detenidos por las autoridades de un pequeño municipio, acusados de fraude. Son examinados y diseccionados groseramente, pero Vogler, que se hace pasar por mudo, no articula palabra. Sus examinadores son el cónsul y el consejero médico que, creyente en otras realidades el uno y escéptico positivista el otro, hacen una apuesta sobre los presumibles poderes de Vogler. Son de la opinión de que si tal hombre tuviese poderes sobrenaturales habría que admitir la existencia de Dios, por ser poderes inexplicables. También estará presente el jefe de policía local, en connivencia con ellos. Les ordenan pasar la noche en la casa y les hacen ir a cenar a la cocina. Allí se produce toda una serie de enredos como trama paralela a la principal, a medida que se mezclan con la servidumbre y aparecen en escena unas “mágicas” pócimas amorosas que venden algunos miembros de la compañía. A su vez, el consejero médico tratará de seducir a la mujer de Vogler y la mujer del cónsul hará lo propio con Vogler, en quien sí cree.

Al día siguiente se les exige que demuestren ante un grupo elegido de asistentes formado por el cónsul Egerman, el jefe de policía, su esposas y el consejero médico del lugar, sus capacidades mágicas, lo cual sólo sirve para que la compañía sea humillada y desenmascarada. No obstante, se genera cierta duda y ambigüedad porque algunos de sus trucos sí funcionan -o lo aparentan-, lo cual confundirá e irritará a las autoridades presentes. Hay un momento de confusión y espanto; se anuncia la muerte de Vogler y se autoriza su autopsia. El consejero médico, terminada la autopsia y su informe, se cree víctima de apariciones terroríficas, aunque en principio trata de buscarlas una razón científica, algo que finalmente no consigue y huye despavorido. En realidad se trataba de Vogler, que no había muerto y engañó a todos.

La narración se resuelve con la expulsión de la compañía, pero cuando están a punto de partir son obligados a bajar de nuevo: acaba de llegar un mensaje del Castillo Real en el que llaman a Vogler y su *troupe* para representar ante los reyes de Suecia. Finalmente la compañía parte victoriosa y con la moral bien alta.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

Sin lugar a dudas una de las más complejas obras del cineasta. Dos son los temas reales tratados por el film, plenamente encubiertos por la narración ofrecida. Más allá de una intriga en torno a una compañía de ilusionistas detenidos por un cónsul y un médico y utilizados para resolver parte de las disputas entre estos dos sobre la posible existencia de fuerzas sobrenaturales inexplicables y tal vez de Dios mismo, se trata de simbolizar alegóricamente la figura del propio Jesucristo en la persona de Emanuel Vogler. Su detención en el paso de un camino que cruza el bosque (Monte de los Olivos), su comparecencia ante cónsul, médico y jefe de policía (Jesús ante Pilatos), su barba y sus estigmas en una de las palmas de la mano, etc., representan al profeta judío. Pero sus milagros son falsos, como mucho cubiertos de una ambigüedad que conduce a la confusión, de aquí a la creencia y de ésta a la creencia histórica. Es consciente de ser un farsante y no comprende las esperanzas depositadas en él (como las de la esposa del cónsul), pues nunca pretendió tal cosa, a lo cual se suma su peluca, su barba postiza, el profundo entendimiento de las frases que le confía el actor que se encuentra reiteradamente, su falsa mudez que anticipa la de Elisabet Vogler en *Persona* (película unos años posterior). Simulación y apariencia, en definitiva, la propia de Bergman como individuo. Más allá todavía, la propia de Bergman como artista, porque el segundo tema real del *film* es la representación cinematográfica como tal, a través de una “vuelta de tuerca” metalingüística mediante imanes, proyecciones de linterna mágica, luces, música de armónica, espejos, trucos de diversa índole, etc. El Cine, el papel del artista, de la Crítica y público, la mitificación y mistificación de este arte y de la visión una vez más del propio Bergman sobre sí mismo y lo que entiende es la visión de los demás de sí mismo y de su arte..., es parte del mensaje que se esconde en *El Rostro*.

## EL MANANTIAL DE LA DONCELLA

### FICHA FÍLMICA

**Título original:** *Jungfrukällan*. **Año:** 1960. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ulla Isaksson, adaptación de la balada medieval *Töres Dotter i Vänge*. **Música:** Erik Nordgren y Alexander Surkevitz; *I Himmelen, i Himmelen* (rev. texto Ingmar Bergman), *Tiggarens Visa* (música: Erik Nordgren/texto: Ingmar Bergman).

**Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Birgitta Pettersson (Karin), Gunnel Lindblom (Ingeri), Max von Sydow (Töre), Birgitta Valberg (Märeta).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

## SINOPSIS

En una región sueca de la Edad Media viven el noble Töre, su mujer y Karin, la hija de ambos. En su rústica residencia señorial también encontramos a varios sirvientes, una de las cuales es la díscola Ingeri, que todavía profesa la antigua fe en el culto a Odín, ahora pagano. Un día Karin e Ingeri salen para la iglesia que está a varias horas de camino a caballo, porque Karin va a realizar una ofrenda de cirios a la Virgen. De camino discuten y Karin queda sola. Al encontrarse con unos pastores de cabras les invita a comer, pero ellos tienen otros planes: la violan y asesinan brutalmente.

Esa misma noche los cabreros llegan a la residencia de Töre y piden cobijo para el frío, sin saber que están en la residencia del padre de la joven ultrajada. Cuando el padre se entere de quiénes son sus huéspedes asesinará clamando venganza a uno tras otro e irá con su mujer y criados a través del bosque en busca del cadáver de su hija, que es encontrado entre la hojarasca y la tierra. Al levantar su cuerpo surge, milagrosamente, un manantial de agua, la respuesta de Dios ante el juramento que acaba de hacer Töre para expiar el pecado de su sanguinaria venganza: erigir una iglesia de piedra en ese mismo lugar.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

La adaptación bergmaniana no esconde un trasfondo de demasiada complejidad más allá de la historia como tal. Ciertamente es que Bergman lo completa con una continua red de símbolos y de relaciones dramáticas por paralelismo y/o contraste, pero ésta no trasciende en exceso la narración dada, el desarrollo dramático de lo que se nos está contando. Es de destacar el triángulo madre, padre e hija en cuanto a sus relaciones emocionales se refiere y lo que ocultan; y también el reflejo de la situación del Cristianismo en la Suecia de la época y en relación al paganismo en un país tan periférico de Europa.

Pero sobre todo es la película en la que Bergman parece querer decir que Dios sí existe y oye a los hombres. Frente a la duda irresoluta de *El Séptimo Sello* y la negación de *El Rostro*, ahora se apunta en otra dirección, una dirección no muy bien situada dentro de su

producción si tenemos en cuenta la etapa creativa que está a punto de llegar, esa que se iniciará con *Como en un Espejo*.

## ***EL OJO DEL DIABLO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Djävulens Öga*. **Año:** 1960. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman, adaptación de una obra teatral para radio de Oluf Bang. **Música:** *Sonata en Mi Mayor K. 380 (Andante Commodo)*, *Sonata en Re Mayor K. 535 (Allegro)* y *Sonata en Fa Mayor K. 446 (Pastorale, Allegrissimo)*, de Domenico Scarlatti; Erik Nordgren. **Fotografía:** Gunnar Fischer. **Intérpretes principales:** Jarl Kulle (Don Juan), Bibi Andersson (Britt-Marie), Nils Poppe (El Pastor), Sture Lagerwall (Pablo), Gertrud Fridh (Renata).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

### **SINOPSIS**

Se parte del proverbio irlandés que dice “la castidad de una mujer es un orzuelo en el ojo del Diablo” para presentarnos la situación: Satán tiene un orzuelo precisamente por ello y envía a la Tierra al más astuto y malvado de los habitantes del Infierno, Don Juan, para seducir a la joven hija de un Pastor, que está a punto de pasar al matrimonio sin haber perdido su virginidad. Así, el perverso seductor es enviado junto a su criado Pablo y recién llegados se encuentran con el Pastor, que sin saber con quien se ha topado, los invita a cenar a su casa, donde entrarán en escena la mujer del religioso y la bella hija de ambos, Britt-Marie.

Durante una noche tormentosa que favorece que los huéspedes tengan que quedarse a pasar noche, Don Juan prosigue en su seducción de la joven y Pablo hará lo propio con la frustrada esposa del Pastor. Concluida su misión, han de regresar al Infierno. Pero esta vez y a diferencia de sus gloriosas aventuras eróticas de antaño, Don Juan se ha enamorado del objeto de su seducción, lo cual causa una amarga consternación entre el Diablo y su séquito de consejeros.



Más aún, la derrota del Infierno se acrecienta al perdonar el Pastor la infidelidad de su mujer. Sin embargo, un último momento en la vicaría tras la boda de Britt-Marie nos deja ver cómo la joven miente a su recién esposo sobre la marca de su labio: al menos esto servirá para que Satán pierda su molesto orzuelo.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Regreso de la comedia ligera en su trayectoria. La severidad psicoanalítica y filosófica es mantenida aparte, pero la película no deja de plantear cuestiones de mayor calado al de las simples apariencias externas, aunque sin perder el tono amable. Por un lado tenemos una visión de un Cielo, Tierra e Infierno donde nada es lo que aparenta y donde por momentos parecen cruzarse los rasgos que les son propios; por otro el papel del amor, su esencia misma en la vida y sentido mismo de las personas; a su vez, la caracterización psicológica del propio Don Juan, diseccionado por la que iba a ser su presa como un pobre hombre de quien apiadarse por haber sufrido tanto, lo cual le ha llevado a ser así, es decir, una persona vacía y muerta en vida, alguien incapaz de darse emocionalmente, lisiado en su interior, cuya imagen de pérfido seductor no es más que actuación por su dolor..., un personaje típicamente bergmaniano, en definitiva, que para más inri se acaba enamorando. Tampoco convendría olvidarse de la ingenuidad del Pastor frente a su esposa y sus necesidades, que como un niño no comprende. Todo ello dentro de una de las películas más “distanciadoras” de la Historia hasta la fecha.

## **COMO EN UN ESPEJO**

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Såsom i en Spegel*. **Año:** 1961. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Zarabanda de la Suite núm. 2 en Re Menor* para chelo, de Johann Sebastian Bach; Erik Nordgren. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Harriet Andersson (Karin), Max von Sydow (Martin), Gunnar Björnstrand (David), Lars Passgård (Minus).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

## **SINOPSIS**

La película transcurre en un lapso de veinticuatro horas en una isla del Báltico. Vemos a cuatro personajes saliendo del agua en el que se han dado un baño: Minus y Karin, que son hermanos, David, que es su padre, y el esposo de Karin, Martin. David es un conocido novelista que ha perdido su inspiración artística y además ha abandonado prácticamente a sus hijos, que son huérfanos de madre pero también de padre en cierto modo.

Karin tiene problemas psiquiátricos que la aíslan paulatinamente en su locura y en el mundo enfermizo de unas voces que oye. Una noche, rebuscando entre los papeles del escritorio de su padre lee en su diario que desea observar y analizar la progresiva locura de su hija y utilizarla como tema creativo artístico. El dolor que esto causa en Karin provoca las sospechas en su marido de que algo ha pasado, lo cual conocerá en su salida en barca con David, cuando éste se sincere con él. A su vez, la joven toma la lección de Latín a su hermano Minus, pero de repente se lo lleva al ático de la casa, donde le enseña los secretos de su esquizofrenia. Recobra el sentido de la realidad brevemente, pero pronto las voces la llaman otra vez y se dirige y esconde en un barco abandonado en la orilla del mar. Minus irá en su busca y acabarán cayendo en el incesto.

Al final, David, Minus y Martin deciden que Karin ha de ser internada, posiblemente para siempre, en una clínica psiquiátrica donde se perderá en los paraísos artificiales de su locura. Después de irse en helicóptero, padre e hijo tienen una trascendental conversación en la que el padre reconforta a un hijo para quien la realidad se ha hecho jirones, llegando a la conclusión de que Dios es amor, de que el amor demuestra de alguna forma la existencia de Dios.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

No se trata del primer punto de inflexión artístico en la evolución del autor hasta la consecución de una distintiva autoría artística, pero sin lugar a dudas es el más importante de esos puntos, que marcará netamente un claro antes y después en su obra. Esta película retrata con mayor profundidad y concentración las relaciones humanas, la incomunicación y las carencias afectivas y otros temas que ya venían anegando su filmografía, pero desarrollados de otra manera.

El perfil de David, uno de los *alter ego* del director, refleja uno de esos perfiles intelectualmente brillantes pero emocionalmente analfabetos, incapaces de desarrollar una

coherente y sincera relación afectiva, ni siquiera con sus hijos. El tema de Dios no será dejado de lado, pero su visión será la de un monstruo, un Dios-araña perteneciente a las esferas del delirio, cuya alternativa será el amor entre las personas, como Dios mismo o como la *idea* de Dios, solución final a la que aferrarse, en una película que suele considerarse como la primera de una trilogía del director y en la que se acaba por concluir esa solución, en el mismísimo final tras la conversación entre padre e hijo.

También se volverá a ver uno de los temas ya presentes en determinadas películas pretéritas y futuras, aunque cada vez con mayor grado de sutileza. Nos referimos al tema del complejo de Edipo, esta vez en la persona de Minus a partir del incesto con su hermana. Debido a la orfandad de los hermanos y al continuo abandono de su padre, Minus se ha criado con su hermana mayor, casi como si fuera una madre, lo cual se acentúa teniendo en cuenta que el marido de Karin es mayor que ella y que bien podría ser el padre de Minus.

## ***LOS COMULGANTES***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Nattvardsgästerna*. **Año:** 1963. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Núms. 508, 14, 520 y 400* del Libro de Himnos sueco de 1937; *Postludium* de Johan Morén. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Gunnar Björnstrand (Tomas), Ingrid Thulin (Märta), Max von Sydow (Jonas), Gunnel Lindblom (Karin), Allan Edwall (Algot).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

### **SINOPSIS**

El *film* está situado en el propio presente del año de rodaje. Se centra en una pequeña área rural en la que se nos introduce en el servicio protestante que oficia el Pastor Tomas Ericsson. Entre los pocos asistentes se encuentra la maestra local Märta, que está enamorada de él y también el matrimonio Persson, entre otros.

Después de que todos hayan comulgado, el matrimonio Persson habla a solas con Tomas, porque la mujer está seriamente preocupada por su marido, quien sufre depresión y un

amargo sinsentido existencial. Más tarde, también se encontrará a solas en el mismo lugar con Märta, que le habla de la carta que le ha escrito y de sus emociones respecto a él, además de una personal visión de la religión y de la vida que aconseja a Tomas para que deje de atormentarse.

De nuevo a solas y sin que quede claro del todo de si sucede de verdad o si es un sueño, aparece repentinamente Jonas Persson, con quien había quedado en hablar cuando dejase a su mujer embarazada en casa. Le revela su angustia, pero Tomas no sabe hacer otra cosa que hablarle sobre su propia angustia y falta de fe, ayudando bien poco al desesperado hombre, que más tarde se acabará suicidando. Cuando Tomas se entere, se dirigirá al lugar con la maestra y velará el cadáver unos minutos.

Poco más tarde Märta y el Pastor van a la escuela donde ella trabaja y también vive. Allí tienen una dura conversación donde él le comenta abiertamente que no la ama y más aún, que le repulsa su aspecto, su cuerpo, sus palabras, su mismísima presencia, etc. Ella se duele considerablemente, pero lo acompaña todavía una vez más cuando tiene que ir a comunicarle a la señora Persson la trágica noticia del suicidio de su marido. Después de esto todavía siguen juntos, cuando él tiene que ir a oficiar a otra iglesia de la zona. Mientras él se prepara y espera que llegue algún asistente (la iglesia está literalmente vacía), tiene una charla con el ayudante de la iglesia sobre la cuestión de la *pasión* de Cristo y el dolor por el silencio de Dios. A su vez, ella habla con el organista, quien la aconseja que se olvide de Tomas y de este triste lugar y que se vaya a otra parte con mejores expectativas.

Finalmente, aun no habiendo más asistentes al servicio que Märta, Tomas no se echa atrás y comienza el oficio, momento con que termina la película.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Segunda parte de la trilogía del director que comenzó con *Como en un Espejo*. Se continúa la línea de profundización sobre la cuestión de la existencia de Dios, esta vez mediante el personaje de Tomas, que además es un Pastor. Si en el anterior largometraje se mostraba al amor como posible solución a la ausencia de Dios por ser de alguna forma Dios mismo o su *idea*, ahora se avanza un paso más y no parece haber solución aparente a la angustia por Su silencio y el vacío existencial que eso deja en los seres humanos, incluso en un propio hombre religioso que no siente ni cree en una sola de las palabras que pronuncia en sus servicios religiosos, profundamente impresionado por el problema del *mal* en el Mundo. Y sin embargo no dejará de desarrollar su trabajo, como se aprecia al final, donde toma consciencia de la

importancia de su papel en la sociedad haya o no haya asistentes a su oficio, e influido por las humildes palabras del ayudante sobre la propia angustia de Cristo en la cruz debido a sus dudas por el aparente abandono de su Padre.

Este último gesto de Tomas será también un síntoma de aproximación y comunicación humana hacia la maestra Märta, única asistente. Además, a lo largo del *film* se observa cómo esta mujer, a pesar de esa insignificancia e inseguridad que se autorreprocha, tiene mayor madurez humana y emocional que él, quien de nuevo es un personaje bergmaniano con mucho que aprender sobre la vida y sobre el amor; e incluso se da una doble visión de la vida en relación a la religión: frente a la tortuosa y atormenta del Pastor, la sana llaneza y simpleza de ella, con una vaga visión de Dios y de la fe, sin mayores preocupaciones al respecto, como tampoco lo tenía la afectuosa familia no cristiana en que se crió.

## ***EL SILENCIO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Tystnaden*. **Año:** 1963. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Coffe Bean Calypso*, de Silvio Pinto; *Mayfair Waltz*, *Club Cool*, *Jazz Club* y *Rock in the Rough*, de Robert Mersey; *Sing, Baby, Sing*, de Lew Pollack/Jack Yellen; *Variación núm. 25* de las *Variaciones Goldberg* para clave, de Johann Sebastian Bach. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Jörgen Lindström (Johan), Håkan Jahnberg (el camarero).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

### **SINOPSIS**

En el camino de vuelta a casa, al regreso de sus vacaciones, dos hermanas, Anna y Ester se ven obligadas a quedarse en un hotel de Timoka, una ciudad desconocida de un país desconocido y caluroso, a causa de la enfermedad de Ester. En el lugar se habla un idioma que ni siquiera Ester, que es traductora, entiende.

El hijo de Anna, Johan, hace excursiones por los pasillos del hotel, que parece de principios de siglo y apenas tiene huéspedes. Anna sale a las cálidas calles y establece

contacto con el camarero de un bar. En una sala de variedades es testigo del coito de una pareja que forma parte del público. Excitada por lo que ha visto, Anna vuelve al bar y al camarero.

Ester está sola en la cama, y un viejo botones-camarero la ayuda. Cuando vuelve Anna, Ester intuye que ha pasado algo y tiene una pelea verbal con su hermana. Anna se va de la habitación para encontrarse con el camarero que conoció en la calle y Johan le cuenta a Ester que ha visto entrar a su madre en una habitación con un desconocido. Ester va a buscar a Anna, pero la hermana le da la espalda y se vuelve a su silencioso amante, en un gesto lascivo y desdeñoso.

Ester sufre un colapso. El mismo día Anna sigue el viaje con Johan y abandona a Ester a su destino. En un papel, Ester ha escrito unas cuantas palabras para Johan en el idioma desconocido, para que aprenda a *comunicarse*.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

La película forma parte del tríptico agnóstico que constituyen *Como en un Espejo*, *Los Comulgantes* y la propia película de la que hablamos. La constante búsqueda de Dios llevada a cabo en las películas anteriores concluye en un vacío existencial, el del definitivo silencio de Dios que parece mostrarnos el director en esta película. Aquí, la búsqueda y la difícil (pero aún posible) localización de Dios ya no es posible. Es tarde. Definitivamente estamos solos y la *nada* lo rodea todo. De esta manera, Bergman nos muestra un mundo carente de sentido, distante, poco familiar y frío, por mucho calor que haga en Timoka. Ciudad que para más de un exégeta bergmaniano representa el mismísimo Infierno. Los valores del Ser Humano parecen trasvalorados, y la comunicación, una vez más, se convierte en incomunicación. Porque si hay algo de lo que realmente trate esta obra es de la incomunicación entre los seres humanos, simbolizada a través de la diferencia de idioma entre algunos de los protagonistas y a partir de las acusadas diferencias de dos hermanas condenadas a no entenderse nunca...

La dimensión psicosexual de esta obra también es destacable a partir de la atracción entre las hermanas y la inquietante ambigüedad de algunas escenas en torno al pequeño Johan y su madre, además del deshabitado hotel por el que el niño camina encontrándose singulares personajes, en una película donde los procesos de simbolización superan aún más a los de las películas anteriores.

## ***ESAS MUJERES***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *För att inte Talla om alla dessa Kvinnor*. **Año:** 1964. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman y Erland Josephson. **Música:** *Aria* arreglado para chelo de la *Suite núm. 3 para Orquesta en Re Mayor* y *Zarabanda* de la *Suite núm. 2 en Re Menor*, de Johann Sebastian Bach; extracto de ópera *La Belle Hélène* de Jacques Offenbach (adaptación instrumental); *Meditación*, extracto de la ópera *Thaïs*, de Jules Massenet (adaptación instrumental); *Yes! We Have no Bananas*, de Frank Silver/Irving Cohen; *Adelaide*, de Ludwig van Beethoven (“cantado” por Cornelius); Erik Nordgren. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Jarl Kulle (Cornelius), Bibi Andersson (“Abejorro”), Harriet Andersson (Isolda), Eva Dahlbeck (Adelaide), Karin Kavli (Madame Tussaud), Gertrud Fridh (Traviata), Mona Malm (Cecilia), Barbro Hiort af Ornäs (Beatriz).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

### **SINOPSIS**

El gran chelista Felix ha muerto repentinamente. En torno al ataúd donde descansa vemos cómo van surgiendo las distintas mujeres de las que se ha rodeado, su representante/empresario y su biógrafo. A partir de aquí la película se sumerge en sucesivos *flashbacks* que van progresivamente acercándose al momento del fatal desenlace.

Lo primero es la llegada de su biógrafo Cornelius a la mansión donde vive el alabado músico. Sin embargo no tiene forma de acceder a él y sufre todo tipo de peripecias rayantes en lo cómico a medida que se va encontrando de una en una a la mujer y las seis amantes con las que vive el músico, al que no se le verá ni una sola vez en todo el *film*. Cornelius es burlado una y otra vez, y a medida que intenta aproximarse al artista para describir sus memorias va comprobando el tipo de vida que lleva, como si de un sátiro se tratase, y donde su arte como tal no le importa demasiado.

Su biógrafo, fatigado de tanta burla y con la paciencia agotada, lo busca ya directamente, sin intermediarios, dejándole bien claro que está en sus manos, como biógrafo que es, inmortalizarle, y que tenga presente que a los músicos se les olvida pronto, una vez van pasando las modas y tendencias del mundo de la Música. Con ello ha tocado el flanco

débil de Felix, que comprende que tendrá que hacer más caso a su biógrafo, lo cual le lleva irremediabilmente a tener que interpretar una de sus horribles obras musicales, pero el día del estreno, justo antes de atacar la primera nota... fallece.

Las mujeres de la mansión enseguida le encuentran un guapo sustituto y todo parece continuar como estaba.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

De nuevo Bergman recupera la comedia, en una película poco atendida en general desde la Crítica y considerada una obra menor e incluso abiertamente una mala película, como si fuese de otro director. Lo cierto es que su estilo general es poco menos que desconcertante, y si tenemos en cuenta que la anterior película es *El Silencio* y la siguiente *Persona*, la sensación se agudiza. Pero *Esas Mujeres* es una obra netamente bergmaniana por muchas razones. Tras toda esta pintoresca y colorista puesta en escena que tan mal ha envejecido, vemos temas muy profundos. La figura del artista y su silencio, el inaccesibilidad del mismo, la mitificación y mistificación por parte de público y Crítica, el papel de los críticos y escritores de Arte (como es el caso aquí del biógrafo) y lo que a veces realmente buscan, la visión de Bergman sobre sí mismo, la autoironía y aguda mordacidad de muchos momentos, la simulación y los procesos de representación y enmascaramiento del cine, etc., son algunos de los contenidos profundos de un *film* donde nada es lo que parece.

## *PERSONA*

### FICHA FÍLMICA

**Título original:** *Persona*. **Año:** 1966. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Lars Johan Werle; *Adagio del Concierto para Violín en Mi Mayor*, de Johann Sebastian Bach. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Liv Ullmann (Elisabet), Bibi Andersson (Alma), Gunnar Björnstrand (el marido de Elisabet).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Metro Goldwyn Mayer.



## SINOPSIS

La actriz Elisabet Vogler, tras una función, ha dejado de hablar con su entorno. Se encuentra en un hospital. No está enferma, pero ha decidido sumirse en el silencio. Junto con su enfermera Alma se va a vivir a una isla. Frente al mutismo de la actriz, será la enfermera quien hable y hable, mientras la otra escucha. En sus comentarios, Alma tocará aspectos referentes a sus años de juventud, su familia, sus relaciones sexuales y emotivas o sus planes de matrimonio. Ello le servirá a Elisabet para analizar y diseccionar a su enfermera, a quien considera muy por debajo suyo.

La actitud afable de Alma cambiará al leer en una carta lo que Elisabet piensa de ella. A partir de aquí las dos mujeres se enfrentan en diferentes situaciones y se van aproximando cada vez más. Alma llegará a presentar explícitamente lo que realmente le sucede a la actriz, pretendiendo hierla: hablará de su *máscara* respecto a su entorno, su continua actuación existencial, su falsedad, la frialdad afectiva para con su hijo pequeño, al que jamás ha querido debido a carecer de sentimientos maternales... Esta acción y reacción se convierte en un juego de identidades. Se van acercando una hacia la otra hasta fundirse.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

Sin lugar a dudas, la película que más se ofrece a este apartado en el que nos hallamos de toda la filmografía del director. Se trata de una película que se mueve constantemente en el plano de lo alegórico y donde lo simbólico, siempre tan consustancial a su cine, no es ya un recurso a utilizar en el plano del detallismo y la caracterización: es la propia película en su conjunto. En la película, Elisabet Vogler es una actriz que ha decidido dejar de comunicarse con su entorno, pues prefiere no seguir mintiendo, *actuando. Persona*, que significativamente en griego se traduce por “máscara”, trata de esa máscara que frecuentemente el Ser Humano se coloca al interactuar con los demás. Elisabet es una mujer que sufre la histeria y neurosis no susceptible de diagnóstico directo pero derivadas de un núcleo del personalidad sin duda neurótico y que vuelve a ser el del propio director. Siente la angustia ante el absurdo existencial de nuestra vida, de quien además se sobreimpresiona ante el *mal* que acompaña al comportamiento del Hombre en una sociedad sin sentido y de quien ha desarrollado una vida basada en la teatralidad ante los demás, mintiendo sobre el amor y afecto hacia sus seres queridos, cuando en realidad no sabe lo que es eso. Es además una mujer sin ninguna capacidad de sacrificio y con una gran capacidad de “vampirización” y utilización de los demás, como se reflejará ultrasimbólicamente en la obra filmica. El horror que siente por

saberse así, por ser tan fría incluso con su propio hijo (que deseó naciera muerto) al carecer de instintos maternos, la lleva a sumirse en el silencio. Su incapacidad de *ser* lo que realmente *es* y no lo que se supone *ha de ser*, la atormenta. Y es aquí donde entra la enfermera Alma. En el plano de lo concreto, de lo que vemos, Alma no es sino una enfermera que cuida a Elisabet a petición de la doctora jefe del hospital; pero más allá de las apariencias, Alma simboliza en realidad a la *otra* Elisabet. Alma y Elisabet son en realidad una misma persona, ésta es, Elisabet. Alma representa a la Elisabet histriónica y falsa, la mujer desde la perspectiva de los otros, en su rol de madre y esposa; y la Elisabet sumida en el silencio a la Elisabet *real*, su *yo* profundo, que consciente de la otra cara de su personalidad, ha preferido callar radicalmente. Esta escisión de la personalidad, tan influenciada por las teorías psicoanalíticas de Carl Gustav Jung y de las cuales se hace eco el autor escandinavo, terminará con una confrontación entre las “dos” mujeres, en las que cada cual parece exponer lo que piensa de “la otra”, en un acto de agresión verbal que incluirá lo físico y que no viene a ser más que Elisabet reprochándose su comportamiento desde ambos frentes, es decir, desde sus dos *yo*.

Por último, la película juega con la técnica metalingüística en varias ocasiones, como forma de “distanciamiento brechtiano”, a partir de mostrar en pantalla cámaras, focos, sonido del proyector, celuloide, etc. Con ello, no sólo se pretende recordar al espectador que lo que está viendo “es mentira” (efectismo muy superable en esta complejísima realización), sino también simbolizar cierta muerte de la significación, de la mentira de la actuación, porque si hay algo que contiene esta película (al margen de nuestros intentos esclarecedores en este apartado que estamos escribiendo) eso es libertad interpretativa y carácter abierto, donde algunos críticos han llegado a afirmar que la película carecía de sentido completo o cerrado y otros han tejido una red de símbolos hasta llegar a una posible significación. Ciertamente, lo más conveniente es englobar en un único ejercicio interpretativo varias opciones más allá de la mera narratividad lineal y no contemplarlas como excluyentes, sino como complementarias aún en su contradicción.

# ***LA HORA DEL LOBO***

## **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Vargtimmen*. **Año:** 1967. **Producción:** Svensk Filmindustri. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Lars Johan Werle; “So Bald dich Führt der Freundschaft in’s”, extracto de una de las escenas del final del Acto I de la ópera *La Flauta Mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart; *Zarabanda* de la *Partita núm. 3 en La Menor* para clave, de Johann Sebastian Bach. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Liv Ullmann (Alma), Max von Sydow (Johan), Erland Josephson (barón Von Merkens), Gertrud Fridh (Mrs Merkens), Georg Rydeberg (Lindhorst).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

## **SINOPSIS**

El artista Johan Borg y su mujer Alma viven en una isla cerca de la costa. Johan sufre diversos tormentos y pesadillas que dibuja en su cuaderno de bocetos y da síntomas de inestabilidad mental en varios momentos. Un día una señora muy vieja viene a visitar a Alma y la incita a leer el diario de Johan. Alma lo lee y se entera de que Johan se ha encontrado por la isla, entre otros extraños personajes, con una mujer de su pasado, Veronica Vogler.

Informan a Alma de que están invitados al palacio del barón Von Merkens. En el palacio, Alma descubre que allí aparecen personas que se asemejan a los demonios que Johan ha dibujado en su cuaderno. Durante la noche, uno de estos muestra una escena de *La Flauta Mágica* de Mozart en un teatro de marionetas.

Cuando vuelven a casa, Alma cuenta a Johan que ha leído su diario. Éste responde contándole cómo ha matado a un chico que lo había tentado y provocado en un acantilado. Más tarde, informan a Johan de que puede verse con Veronica Vogler, y tras un enfrentamiento con Alma vuelve al palacio donde se han reunido los demonios para herirle a partir de sus más profundas emociones. El cadáver de Veronica yace en una de las salas, y tras acariciarlo, vuelve a la vida. Con los demonios de testigos burlones, Johan sufrirá la humillación a la que le someten hasta acabar por tocar fondo y derrumbarse.

Alma, a la que Johan ha disparado tres tiros, está solo ligeramente herida y lo busca. Sólo encuentra la bolsa donde guarda su diario tras ser aniquilado por los demonios.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

Sin lugar a dudas una de sus películas más pesimistas. Continuamos dentro de su período nihilista, y superada la búsqueda de Dios de películas anteriores, ahora se interroga al hombre como tal. Un hombre que, frente a otras películas, no le basta con la soledad, con el aislamiento patológico del mundo para encontrar un relativo y temporal sosiego: el pintor Johan Borg es un hombre radicalmente atormentado, posiblemente el personaje más atormentado de las más de cuarenta películas del director; no puede ni consigue alcanzar la felicidad y el equilibrio con su pareja pues, aun *aislado* del mundo exterior (se ha ido a vivir a una isla, como hiciese el mismo Bergman por aquellos años) y llevando la vida retirada que ha deseado, se ha traído con él a todos sus demonios interiores, que no le dejan en paz aunque se separe del mundo, de la sociedad, ya que *están en él*. Dichos “demonios” serán elegantemente esbozados por Bergman a partir de la misteriosa burguesía decadente con la que interactúa la pareja, en un alarde de colisión entre lo real y lo irreal. Son el demonio de los celos, de una posible homosexualidad latente, pulsión pederasta, travestismo..., todo ello inconfesable a su mujer Alma, lo cual nos conduce una vez más al tema de la incomunicación humana, pero una incomunicación derivada en esta ocasión de la dificultad de que nadie entienda los detalles de una locura, como todas al fin y al cabo, individual, y en este caso radicalmente autobiográfica. Johan Borg será, de todos los *alter ego* de Bergman, el que mayormente le servirá para expresarse “abiertamente”, con una gran carga de honestidad y valentía por su parte.

## LA VERGÜENZA

### FICHA FÍLMICA

**Título original:** *Skammen*. **Año:** 1968. **Producción:** Svensk Filmindustri/Cinematograph. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Zarabanda* de la *Partita* núm. 3 en *La Menor* para clave y *Andante* del *Concierto de Brandeburgo* núm. 4 en *Sol Mayor* (tarareado por Jan), de Johann Sebastian Bach. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Liv Ullmann (Eva), Max von Sydow (Jan), Gunnar Björnstrand (Jacobi).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

## **SINOPSIS**

Eva y Jan Rosenberg son una pareja de músicos, de violinistas. Se han retirado a una isla después de que se disolviera su orquesta. En tierra firme, la guerra causa estragos.

Van a la ciudad a vender bayas y por el camino se encuentran al pescador Filip y más tarde al alcalde Jacobi. En la isla han desembarcado fuerzas invasoras y se organiza la resistencia. Eva y Jan visitan a su amigo, el anticuario Lobelius, con quien comparten su preocupación por la situación imperante. De nuevo en su casa, Eva expresa el deseo de tener un hijo y volver a tocar música, pero la guerra se aproxima y caen bombas muy cerca. Intentan escapar, pero son capturados e interrogados. Les dejan en libertad y vuelven a su finca.

La defensa de la isla rechaza al enemigo. Llevan a una escuela a los sospechosos de colaboracionismo y allí son interrogados bruscamente. Jacobi, que ahora también es coronel, libera a Jan y Eva, que vuelven a su casa en un clima de crispación y reproche mutuo. Comenzarán a hacerse frecuentes las visitas de Jacobi a la pareja, pero éste sólo buscará el amor de Eva, a quien entrega todos sus ahorros y algún que otro regalo, siempre en el ámbito del cortejo y del deseo. Eva terminará acostándose con él, pero Jan lo descubre. Cuando Jacobi es detenido por colaboracionista, Jan se niega a ayudar a éste, y a una orden de Filip (el pescador, ahora convertido en cabecilla de la resistencia) Jan ejecuta al coronel.

Los hombres de Filip buscan un dinero escondido destrozando toda la casa. Será esfuerzo vano, pues el dinero lo lleva Jan encima, y acabarán quemando la casa. A los Rosenberg no les queda nada, por lo que deciden huir sin rumbo fijo. En un invernadero, la pareja encuentra a un joven desertor que se propone escapar de la isla. Jan lo mata de un tiro, le arrebató el billete para la barca que iba a coger y con el dinero de Jacobi compra sitio para él y Eva en dicha barca, dispuesta para la huida. En el mar, la pequeña embarcación se atasca en una franja de cadáveres de soldados y va a la deriva.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

*La Vergüenza* no es una película más sobre la guerra. Tras abandonar la angustia del Ser Humano ante el silencio de Dios, Bergman continúa adentrándose en la relación del Hombre consigo mismo, como en el anterior *film*, y con *el otro*, para ofrecernos un retrato del absurdo al que conducen determinadas acciones humanas, en este caso la guerra. Sin situación geográfica ni temporal precisa, el cineasta trata la guerra universal, la Guerra en sí; una guerra

que conducirá al Hombre a sacar lo peor que lleva dentro, a aniquilar todo signo de belleza, de procreación, y a evitar la expresión artística (musical en este caso) por carecer de sentido en un Mundo donde reina la irracionalidad y el sinsentido de una existencia humana abocada a la *nada*, en una película donde las connotaciones religiosas siguen presentes en algunos detalles de su red simbólica, pero que no pasa de eso, pues realmente se muestra una realidad donde no hay retiro ni aislamiento en que ocultarse y extirpar la posibilidad de dolor y sufrimiento que conlleva a veces el factor social de la vida.

A la destrucción del Arte, tema recurrente aquí, se le suma el tema de la cobardía y de la agresión externa, además de la trascendental pregunta de cómo actuar en situaciones límite, dónde ocultar o bloquear los sentimientos y la sensibilidad en una situación tal y a la vez seguir (sobre)viviendo.

## ***EL RITO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Riten*. **Año:** 1969. **Producción:** Svensk Filmindustri/Sveriges TV/Cinematograph. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** (información inexistente). **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Ingrid Thulin (Thea), Gunnar Björnstrand (Hans), Anders Ek (Sebastian), Erik Hell (el juez Abrahamsson).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

### **SINOPSIS**

Una compañía de conocidos actores es entrevistada por un juez debido a la presunta indecencia de su espectáculo. Se trata de un trío formado por Hans Winkelmann, que es el *manager*, su mujer Thea y el amante de ésta Sebastian Fischer. A lo largo de nueve escenas vemos los distintos careos del juez con los artistas, primero juntos, luego uno a uno. Somos testigos de sus pesquisas, ante las cuales cada uno de los tres actuará de una manera distinta, e incluso Sebastian llegará a agredir al juez.

También vemos al juez Abrahamsson confesándose asustado en una iglesia y la conversación en la barra de un bar entre Sebastian y Hans donde éste último reconoce que

está cansado y aburrido de su compañía y que quiere que se separen y cada cual siga su camino.

La última escena trata de la representación de El Rito que la compañía le ofrece al inquieto juez, quien empieza a dar síntomas de serio temor ante el extraño y sin sentido aparente ritual que se le ofrece y en el que los actores usan máscaras, enormes falos, percusión étnica, elementos sanguíneos... El juez acaba falleciendo por un fallo cardíaco.

### **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Situada entre *La Vergüenza y Pasión*, que se pueden entender en ciertos aspectos como consecutivas, esta producción es un pequeño “aparte” temporal. Lo es tanto por el estilo cinematográfico desarrollado y su difusión televisiva, como por la temática tratada. No se abandonan los temas principales de las películas de la época, pero ni son el asunto principal, ni se aproximan al tratamiento de esas otras producciones. Además del tema de la humillación o nuevamente del abandono del Hombre por Dios o incluso una nueva profundización en las personalidades histéricas y en el tema de la falsedad y la apariencia, la película incorpora material original al universo bergmaniano: el elemento grotesco del cuerpo físico como tal del ser humano. Un feísmo continuo recorre las frases del guión de la película, y las cuestiones espirituales, metafísicas, aun presentes, toman una importancia secundaria, en la que posiblemente sea la obra menor de la década.

Sin embargo, el verdadero tema aquí es una reflexión y también ataque sobre el papel de la Crítica y la Censura en relación al Arte. Se ahonda en el derecho de la sociedad y del Estado a cuestionar en los términos que lo hace una obra de arte y en los verdaderos motivos que se esconden detrás, donde Bergman proyecta sus efectos sobre sus películas, teniendo en cuenta las frecuentes y duras críticas y fragmentos censurados a los que venía siendo sometida su producción. Se trata también de plantear qué es el perfil del artista desde el prisma del otro social, quiénes son los artistas y su fama, qué es eso del vivir artístico que los demás contemplan.

# **PASIÓN**

## **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *En Passion*. **Año:** 1969. **Producción:** Svensk Filmindustri/Cinematograph. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Zarabanda de la Partita núm. 3 en La Menor* para clave, de Johann Sebastian Bach; *Always Romantic*, de Allan Gray. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Max von Sydow (Andreas), Liv Ullmann (Anna), Bibi Andersson (Eva), Erland Josephson (Elis), Erik Hell (Johan).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

## **SINOPSIS**

Andreas Winkelman vive solo y retirado en una casa de campo. Le vemos trabajando en el tejado de su casa. Más adelante aparece en acción Anna, una vecina que necesita urgentemente llamar por teléfono, por lo que él la invita a entrar. Se va, pero se ha dejado su bolso. Dentro del mismo, Andreas encontrará una inquietante carta en la que el marido de Anna, que también se llama Andreas, habla de la inevitable disolución de su matrimonio.

A su vez, en la isla en que se encuentran están sucediendo extraños sucesos: un sádico se dedica a torturar y asesinar animales. También se nos presenta a Johan, un lugareño solitario con quien Andreas parece llevarse bien.

Unos días más tarde Andreas es invitado a cenar a la casa donde se hospeda Anna y conoce a la pareja Eva y Elis. Durante la cena, será testigo de las distintas personalidades de sus nuevos amigos y de las extrañas aficiones de Elis, como dedicarse a fotografiar a todo tipo de gentes y de desgracias ajenas.

Con el tiempo, Anna y Andreas comenzarán una relación sentimental y ella se mudará a su casa. Al principio todo parece muy correcto, pero pronto caerán las máscaras y se verán envueltos en agrias y violentas discusiones, derivados en parte de la patológica necesidad de soledad del hombre y de la no menos psicopatología de ella. En uno de esos días, se enteran de que Johan se ha suicidado tras la visita de unos desconocidos acusándole de ser el sádico maltratador de animales. Sufre una terrible humillación que no le permitirá soportar más su vida, una vida de todas formas bastante inestable.

De regreso a su casa en coche, la pareja continúa con el tono de los últimos días y él le declara abiertamente que desea estar solo y que no cree nada de la actuación de ella, ni de la



mentira de su anterior matrimonio maravilloso, que acabó con la muerte en accidente de coche del marido y el hijo de ambos. Anna sólo conduce y escucha, pero cada vez acelera más y más, hasta que Andreas tiene que intervenir para evitar que se maten. Él se baja y queda solo, andando de un lado para otro, en agitación y progresiva autodesintegración.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Como obra que suele vincularse a *La Hora del Lobo* y *La Vergüenza* dentro de la denominada “trilogía pesimista”, se nos vuelve a ofrecer un retrato de la vida en esos mismos términos, a través de una serie de personajes entre los que se halla Andreas, nuevo *alter ego* de Bergman y totalmente relacionado con otros pretéritos. Se tratan los temas de la soledad, el aislamiento defensivo convertido en prisión, el cinismo, la agresión psíquica y física, la agresión del *otro*, el tema religioso de la *pasión*, la incomunicación, el nihilismo, el vacío interior, la integridad espiritual, los valores y la falsedad de poseerlos o sólo aparentarlos, el tema de la humillación una vez más, etc. Se trata, como puede observarse, de una de sus realizaciones más completas temáticamente hablando.

## **LA CARCOMA**

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Beröringen* o *The Touch*. **Año:** 1971. **Producción:** Cinematograph/ABC Pictures. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Jan Johansson (arreglos); *Liksom en Herdinna*, de Carl Michael Bellman (adaptación); *Alleluia Ave Maria*, de William Byrd; *Miss Hopkins*, de Peter Covent; el himno latino *Victimae Paschali Laudes*. **Fotografía:** Sven Nykvist y Gunnar Fischer (la secuencia de títulos de crédito iniciales). **Intérpretes principales:** Bibi Andersson (Karin), Max von Sydow (Andreas), Elliot Gould (David).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** ABC/Cinerama Releasing.

## SINOPSIS

Karin Vergerus llega a un hospital donde le comunican que su madre acaba de fallecer. Por casualidad se encuentra poco después con David, su futuro amante. Karin está casada con Andreas. Tienen dos hijos y una bonita casa con jardín, pero al aparecer David todo cambia: es invitado a cenar con el matrimonio y esa misma noche declara su amor a Karin, quien responderá viéndose en los sucesivos días con él a espaldas de su marido. Comenzará un romance que será tierno y destructivo a partes iguales. Ella empieza paulatinamente a darse cuenta del desequilibrio mental de David, pero está enamorada y siguen juntos.

Se separan una temporada porque él tiene que dar una serie de conferencias por distintos países sobre el progreso de sus investigaciones arqueológicas. Un buen día habrá regresado y reanudado su romance con él. Pero llegan los cambios, pues el marido oye rumores de la infidelidad de su esposa y de repente se presenta en el apartamento de David y los coge desprevenidos. Pero Karin se halla confundida y no es capaz ni de volver con su marido ni divorciarse de él. Sigue viendo a David en las excavaciones de la iglesia donde trabaja. Será ahí donde le enseñe la talla de la Virgen con la carcoma que la devora por dentro, mientras la belleza exterior sigue intacta, símbolo de muchas cosas en el *film*. Al poco rato en ese mismo lugar Karin toma consciencia de que él la abandonará tarde o temprano y manifiesta cómo ve a su amante, cómo es consciente de su autodesprecio y lo que eso supone en una relación sentimental. Efectivamente, poco después desaparece de su vida sin decir adiós y regresa a Londres. Pero ella le seguirá unos días después y en su apartamento se encontrará inesperadamente con la hermana de David, a la que confiesa que está embarazada. En esta conversación también sale a la luz la enfermedad oseo-muscular degenerativa congénita de la familia de David y que ella desconocía.

Pasa el tiempo, David regresa en busca de ella, pero ya no quiere verlo. Él la llama cobarde, consciente de los verdaderos motivos de que ahora lo rechace, y se separan.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

Las concesiones para hacer más accesible al público la obra de Bergman y los cambios en los aspectos de producción y distribución, hacen de este largometraje uno de los menos apreciados por muchos críticos y estudiosos de su cine -adjetivos como banal o trivial se han venido sucediendo desde el año de su estreno-, además de por el propio creador sueco. No obstante, *La Carcoma* no deja de ser una película en la línea de otras anteriores si atendemos a un análisis profundo, pero teniéndose muy en cuenta que no se alcanzan otras cotas

anteriores y posteriores, a lo que se suman algunos sinsentidos del guión que hubiese convenido arreglar o al menos matizar y en los cuales no se va a entrar. Pero como decimos, un análisis en profundidad conecta el *film* con la temática bergmaniana de esta etapa. Fijémonos en el perfil psicológico de David, caracterizado por rasgos maniático-depresivos, dependencia e infantilismo, a lo cual se suma un autodesprecio que se acaba por extender en desprecio hacia su amante Karin. Los rasgos del personaje y la manera de retratarlos Bergman conectaría directamente con otros personajes de su obra. Y en cuanto a Karin, su máscara y teatralidad tienen mucho que decir también. En este sentido, la alegoría de la talla de la Virgen, su escena vertebral en cierto sentido, sirve para simbolizar -demasiado explícitamente para algunos críticos- cómo son los protagonistas principales: es carcomida por un desconocido insecto, pero sólo por dentro, quedando el rostro intacto. El interior podrá estar podrido, pero quedan las apariencias externas, tema tan caro a Bergman, y que refleja a Karin, pero también a David. Más aún, si el rostro de esta Virgen es cotejado sutilmente con el de Karin y con la propia Karin en alguna ocasión, la carcoma interior de la talla será el correlato a David a partir de la semilla que deja dentro de ella, por quedar embarazada.

## ***GRITOS Y SUSURROS***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Viskingar och Rop*. **Año:** 1972. **Producción:** Cinematograph/Svenska Filminstitutet. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Mazurka núm. 4 en La Menor* del op. 17, de Frédéric Chopin; *Zarabanda* de la *Suite núm. 5 en Do Menor*, de Johann Sebastian Bach. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Harriet Andersson (Agnes), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

### **SINOPSIS**

Una mansión aristocrática de la Suecia en torno a 1900. Dos hermanas, Maria y Karin, visitan a su moribunda hermana Agnes, que guarda cama y está al cuidado de su muy apreciada criada Anna. Los recuerdos del pasado se mezclan con el presente y con las experiencias

oníricas de las cuatro mujeres. Se recuerda la relación como amantes entre Maria y el médico local; la frialdad y complejidad de la relación entre Karin y su esposo; los recuerdos de infancia de Agnes y su distante relación con su madre.

En el presente se aprecia el cinismo de Maria, el autotortormento de Karin, sus intentos de aproximación y la angustiada agonía de la enferma, que al final fallece. La visita del Pastor deja muy claro la gran fe de la difunta en vida y las propias dudas de él como hombre religioso, pidiéndole que si está en el *más allá* junto a Dios que piense en los que han quedado aquí, entre la duda y la oscuridad ante el significado de la vida.

Durante la noche que sigue a la muerte de Agnes, Anna oye unos sonidos después de haberse ido a la cama, que vienen de la habitación de la muerta. Cuando se aproxima al lugar, comprueba que ésta está llorando y que desea ver a sus hermanas, pero se niegan, y al acercarse Maria huye despavorida ante la tentativa de Agnes de besarla. Finalmente es la propia Anna quien se acerca a la muerta y la toma en posición piadosa.

Después del funeral las hermanas y sus maridos se preparan para partir, permiten que la sirvienta tome un regalo de la fallecida por el afecto que le profesaba y ésta queda sola. Maria vuelve a dar síntomas de su cinismo y falsedad cuando Karin le pregunta si su relación como hermanas tomará un nuevo cariz a tenor de los últimos acontecimientos, que para la otra no han significado nada.

A solas con los recuerdos y con el diario de Agnes, Anna lee unas líneas en las que se recuerda una poética imagen del pasado en que las tres hermanas, vestidas de blanco, paseaban por un bello paraje otoñal. Ella las acompañaba y de repente echaron a correr hacia unos columpios, donde en silencio, Agnes reflexiona sobre la felicidad en la vida.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Sin lugar a dudas la principal de entre las obras maestras de esos años en su producción. El altísimo nivel estético y estilístico del *film* será el vehículo artístico formal con el cual Bergman ofrezca un retrato del alma femenina desde cuatro lados distintos, que en alguna ocasión comentó se trataba de las distintas caras de la personalidad de su madre (aunque es algo que negó con los años). Vemos a tres hermanas con un carácter marcado por una madre frecuentemente distante y fría y por un padre al que no se alude ni una sola vez, de tal forma que cada una ha seguido una senda emocional distinta para afrontar su vida y su posible bisexualidad: cinismo, máscara e indiferencia en el caso de Maria, como puede verse en las hondas reflexiones del médico y otrora amante de la mujer, además del juego con su hermana,

donde después de momentos de excelsa ternura y contacto físico pasa a la indiferencia y retractación; cultura y autotortura en Karin, cuyo infierno en esta vida la hace reflexionar sobre el suicidio; religión y soledad eremita en Agnes, soltera en compañía de su criada Anna, cuyo afecto recíproco y sincero supera cualquier gesto emocional jamás experimentado por cualquiera de las otras dos hermanas.

También vuelven a tratarse los temas de la fe, la duda y la *nada*, sobre todo tras las palabras del Pastor y por su recuerdo de la personalidad de la difunta; además del de la incomunicación y las pulsiones sexuales reprimidas dentro de un ambiente alto burgués de época y todo lo que ello supone.

## ***SECRETOS DE UN MATRIMONIO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Scener ur ett Äktenskap*. **Año:** 1974. **Producción:** Cinematograph.

**Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Fotografía:** Sven Nykvist.

**Intérpretes principales:** Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

### **SINOPSIS**

La película se abre con un matrimonio sueco acomodado, Marianne y Johan, que son entrevistados para una revista de señoras por ser paradigma de la pareja ideal. Pero no todo es tan bonito como parece, y la idílica pareja esconde y omite en un plano emocional las carencias de su relación y los reproches mutuos, que sin embargo acabarán surgiendo: él tiene una amante mucho más joven y un buen día llega del trabajo y le dice a Marianne que se va con esa joven mujer a París, que la abandona a ella y a sus dos hijas, pero sobre todo que abandona la tumba de esa su rutina matrimonial y social.

Muchos meses más tarde, el matrimonio se reencuentra en el que era su hogar. En un clima acogedor e intimista ella habla de sus avances de autoconocimiento espiritual y él reconoce su cobardía en su relación con Paula (su amante). Le intenta hacer el amor, pero ella rehúsa, aunque al final sí pasarán la noche juntos. La cosa no mejorará con el tiempo y un

buen día se preparan para firmar los papeles del divorcio. Beben, se dejan llevar por sus recuerdos, les sobrecoge la duda del paso que están a punto de tomar, proyectan su ternura recíproca y acaban haciendo el amor. Pero los recuerdos tienen muchas caras y al poco rato acaban reprochándose muchas cosas. Tanto se les va de manos la situación que Johan acaba pegando salvajemente a su esposa, y tras tomar conciencia de lo que ha hecho pasa a ser pocos minutos después su ex-esposa: ambos firman los papeles sin dudarlo.

Han pasado muchos años y se vuelven a encontrar a escondidas de sus respectivas parejas actuales. Tienen una relación como amantes durante años, pero no les pasa por la cabeza volver a estar juntos (pero tampoco no verse nunca más). En la casa en la que se han escondido, Marianne se levanta de una pesadilla terrible. Ella le habla sobre su sentido de confusión y de no haber sido amada, sobre sus carencias, y él la reconforta. También él desnuda su alma, y no cabe duda de que en momentos como ése son ellos mismos, sin máscaras. Vuelven a dormirse, cogidos de la mano.

### **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Película realizada en principio para la Televisión sueca (después se adaptó para la distribución cinematográfica), generó en su día cierto debate social entre la población de ese país por su manera de retratar el aparentemente feliz matrimonio de Johan y Marianne, matrimonio medio-burgués y acomodado, reflejo de muchos otros matrimonios de la avanzada sociedad sueca de los años setenta.

Bergman nos introduce en el mundo de la pareja casada y sus convenciones, en su monotonía y construcción conjunta de las falsas apariencias para los demás. Se trata la incompreensión de lenguajes afectivos entre la pareja, el arrepentimiento reflexivo y el tema del *amor*. También el autodesconocimiento en la exploración del alma, el analfabetismo emocional detrás de la alta cultura, la insignificancia, la actuación para con los demás en detrimento de uno mismo...

## ***CARA A CARA... AL DESNUDO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Ansikte mot Ansikte*. **Año:** 1976. **Producción:** Cinematograph. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Fantasía en Do Menor* para piano, de Wolfgang Amadeus Mozart. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Liv Ullmann (Jenny), Erland Josephson (Tomas), Gunnar Björnstrand (el abuelo), Aino Taube (la abuela).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Dino de Laurentiis, Paramount.

### **SINOPSIS**

Una psiquiatra llamada Jenny y cercana a los cuarenta años se muda una temporada al apartamento de los abuelos con los que se crió, mientras su marido asiste en el extranjero a un simposio internacional y su hija adolescente está en un campamento de Verano.

Una de sus pacientes es Maria, que se rodea frecuentemente de malas compañías. En una de sus salidas nocturnas con tales compañías sufre un colapso mental y los dos hombres con los que está llaman a Jenny para que acuda a su anterior casa, ahora deshabitada. Cuando llega, uno de ellos trata de violarla pero no puede debido a la frigidez de Jenny. Se van, queda a solas con su paciente y llama a una ambulancia.

Otro día, en una fiesta a la que la invitan se encuentra casualmente con Tomas, que es hermanastro de Maria y la convida a cenar. Intiman e incluso se va a casa de él a tomar una copa, pero ella malentendiendo la situación y pide un taxi, no sin antes acordar verse otro día con Tomas. Cuando llega a su casa, tiene extrañas visiones y sueños, donde se mezcla su realidad con la ficción.

Más adelante, un día después de asistir con Tomas a ver un concierto de piano, al regresar a su casa intentará suicidarse tomando una sobredosis de pastillas, pero Tomas llegará a tiempo para impedir que muera. Ingresada en el hospital continúa sufriendo alucinaciones y pesadillas en torno a su infancia, sus padres muertos, su trabajo... Tiene la visita de su marido y más tarde de su hija. También la visita Tomas, quien será testigo del colapso nervioso de Jenny a medida que en una crisis de ansiedad ella rememora los traumáticos recuerdos de su infancia, origen de todo lo que le sucede.

El *film* termina con Jenny regresando a casa de sus abuelos, aparentemente recuperada, reflexionando y dejándose llevar por un clima de seguridad, positivismo y autoconfianza.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Una de las películas con mayor carga psicoanalítica de toda su carrera. Incluso la protagonista es psiquiatra, acotándose aún más la cuestión en la película. Vemos a una mujer, Jenny, que arrastra desde la infancia una serie de traumas derivados de un entorno cargado de muerte, de severos castigos, de una familia dislocada, etc., que la han conducido a una vida con serios problemas afectivos y psicosexuales. El hecho de regresar una temporada a la casa de sus abuelos en la que se crió, reaviva unos recuerdos que dormían en la latencia y que provocan diversos ataques agudos de ansiedad e incluso un confuso intento de suicidio. El director nos presenta un personaje emocionalmente lisiado. El miedo irracional y primario, la incapacidad afectiva, la culpa y el patológico ruego de perdón, son otros de los puntos claves del largometraje, pero también la importancia del amor, del amor que todo lo rodea, incluso la muerte. Todo ello dentro de una personalidad, la de Jenny, que no por casualidad acabó dirigiendo su carrera profesional hacia los reinos del subconsciente y los trastornos de personalidad, y que si al comienzo analiza a una enferma *cara a cara*, tanto cambian las cosas al final que es ella la que debe ser sometida a análisis, la que ha adoptado la posición de la enferma, como de alguna forma ya entreviese su paciente al comienzo, en un gesto piadoso hacia su médico psiquiatra.

## ***EL HUEVO DE LA SERPIENTE***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Das Schlangenei*. **Año:** 1977. **Producción:** Rialto Film/Dino de Laurentiis. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Rolf Wilhelm. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** David Carradine (Abel), Liv Ullmann (Manuela), Gert Fröbe (el comisario Bauer), Heintz Bennent (Hans).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Metro Goldwyn Mayer.



## **SINOPSIS**

Nos encontramos en la Alemania de principios de los años veinte, en un país arruinado por la guerra y la falta de expectativa ante el futuro. Aquí, el trapecista Abel llega a casa y se encuentra con que su hermano se ha suicidado. Más tarde se dirige a un cabaret donde trabaja Manuela, ex-pareja del suicida, y a quien le comunica las trágicas noticias. En un lateral del escenario del cabaret, Abel se encuentra con Hans Vergerus, un científico que afirma reconocerlo por haber sido amigos en su infancia, algo que Abel niega y se va.

La policía se pondrá en contacto con Abel, pues sospechan de la multitud de asesinatos y muertes que giran a su alrededor. En mitad de un interrogatorio intenta escapar ante la angustia de lo que le está sucediendo, derivada en buena parte -además- por ser judío en medio de ese progresivo clima anti-semita, lo cual en buena parte le ha conducido al alcoholismo. Lo cogen y encierran, pero más tarde y tras una visita de Manuela, es liberado por el jefe de policía.

Ante los problemas de Abel y Manuela, que además acaban manteniendo una relación sentimental, Vergerus, el científico sádico y en cierto sentido visionario social, les presta ayuda, dejándoles una casa para vivir. Lo que en principio parecía una gesto altruista es en realidad una tapadera para estudiar los comportamientos de la pareja: son sometidos sin saberlo a los extraños experimentos de Vergerus, que mediante cámaras ocultas analiza las reacciones de las personas sometidas a determinados efectos. Manuela acabará falleciendo por dichos efectos, y cuando Abel descubre la trampa, se introduce en el laboratorio secreto del científico y es testigo de su suicidio tras serle comentadas las teorías sociales de éste. Llega la policía y se llevan a Abel, todo se aclara y tras aceptar una propuesta laboral que le trasmite el jefe de policía de parte del empresario del circo donde trabajasen una vez, burla a unos policías que le acompañaban a la estación de tren y desaparece entre la multitud para nunca más ser visto.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Nos acercamos a la etapa final del director, que además resulta ser su denominada “etapa alemana”. A su vez, la película está ambientada en la Alemania de la postguerra en los años veinte, reforzándose esta asociación. Sin embargo, dicha ambientación no es más que la excusa para tratar una serie de temas (muchos de ellos serán los miedos neurasténicos de Bergman y su proyección sobre un judío en ese panorama social) no consustanciales como tal a esos años y contexto, pudiendo ser tratados en muchos otros. En largometrajes como *El*

*Séptimo Sello*, sucedía algo similar: Bergman elige una época concreta para tratar unos temas profundos que pertenecen en buena parte al Humanidad en sí (o a la personal visión del director sobre la Humanidad), sea la época que sea.

En *El Huevo de la Serpiente* trata de la agresión externa, de la humillación que se pueda padecer, pero también por la opción de humillar al otro social externo (sufrir la humillación nazi, o ser uno mismo el “nazi”). El *film* nos muestra, a través de Abel, la desazón del ser diferente y que ello pueda ser motivo de agresión y aniquilación y también los modos de acción al respecto en los modos del propio Abel y sus pautas de actuación. También continuará con uno de sus temas más recurrentes: la desintegración y escisión del *yo* y los sentimientos de alteridad, favorecidos aquí por la enrarecida atmósfera de la película; y el tema del Infierno en la Tierra, donde la Alemania de los años veinte no es más que la excusa, como decimos.

Por último, otros asuntos que también se tratan en esta completísima obra es la visión del Hombre como malformación y perversidad de la Naturaleza y también que estas conclusiones provienen de un hombre -Vergerus- con serias carencias afectivas, es decir, se deja ver qué tipo de síntomas arrastra la persona con esa visión de la existencia, cuál puede ser a veces la raíz del núcleo de personalidad de las visionarias dilucidaciones de algunos sujetos.

## ***SONATA DE OTOÑO***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Höstsonaten*. **Año:** 1978. **Producción:** Personafilm. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Aufschwung* de la *Fantasiestücke* para piano, de Robert Schumann; *Preludio núm. 2 en La Menor* para piano, de Frédéric Chopin; *Zarabanda* de la *Suite núm. 4 en Mi Bemol Mayor* para chelo, de Johann Sebastian Bach; *Sonata en Fa Mayor núm. 4 del op. 1* de Georg Friedrich Händel. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullmann (Eva), Lena Nyman (Helena), Halvar Björk (Viktor).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Manga Films.

## **SINOPSIS**

Charlotte es una pianista de fama internacional. Tiene dos hijas, Eva y Helena. Helena está gravemente incapacitada desde hace muchos años. Eva, la hija mayor, ha perdido a su único hijo, ahogado en un accidente. Está casada con Viktor, Pastor en una pequeña parroquia de pueblo.

Charlotte está afectada después de que su pareja Leonardo, también músico, muriese tras una larga enfermedad. Eva, que no ha visto a su madre en casi siete años, le escribe cuando se entera de la muerte y le pide que vaya a la casa parroquial. Charlotte acepta. Ya al llegar le molesta extraordinariamente enterarse de que a Helena, que ella cree que está en una clínica, la cuidan Viktor y Eva. Supera el choque con dificultad. En una charla caracterizada por la cortesía de la falta de contacto, salen a la luz recuerdos y humillaciones entre Charlotte y Eva. Durante una conversación nocturna entre madre e hija se derrumban los muros de contención. Cuando se ha calmado toda agitación, Charlotte abandona precipitadamente a sus dos hijas para volver a la música y a la soledad. En la pequeña parroquia, Eva y Viktor siguen cultivando su tranquilo matrimonio, pero Eva se siente culpable de haber provocado la salida precipitada de su madre de su casa. Paseando por el cementerio, le asalta de nuevo el vacío, la angustia por la muerte de su pequeño y la inafectividad de su propia madre. Se replantea la posibilidad del suicidio.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

*Sonata de Otoño* es la historia de las relaciones afectivas entre una madre y una hija. Tras siete años sin verse, nada ha cambiado entre las dos. Eva esperaba dejar atrás todo el odio y el rencor hacia su madre pero desde el mismísimo comienzo ve que es imposible: su madre no ha cambiado en absoluto, sigue guiada por su narcisismo e histerismo ególatra y por su imposibilidad de sentir ningún tipo de afecto por los demás, ni siquiera por sus propias hijas. La película explora, con fuerte dosis de teoría psicoanalítica, cómo la inafectividad de los padres hacia los hijos puede pasar de generación en generación por aquello de que no es posible dar lo que no se ha recibido, y cómo ello puede desembocar en un callejón sin salida donde sólo quede la opción del trastorno psiquiátrico o la falsedad con los demás. Se tratan a su vez los trastornos psicossomáticos, es decir, cómo la influencia de lo mental (en este caso el dolor por el síndrome de abandono de la hermana menor de Eva por parte de su madre) repercute en lo físico (el personaje acaba desarrollando una tetraplegia progresiva).

También se abordan los temas del desconocimiento profundo de uno mismo y las dudas de haber existido realmente (con su correspondiente ansiedad), de la inseguridad patológica, del sentimiento de culpa, de las consecuencias de la falta de contacto físico, de la incapacidad de amar de la madre pero también de la hija. Vemos la irresponsabilidad emocional de Charlotte, mujer lisiada emocionalmente, que ha transmitido esto mismo a su hija cual enfermedad.

## ***DE LA VIDA DE LAS MARIONETAS***

### **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Aus dem Leben der Marionetten*. **Año:** 1980. **Producción:** Personafilm. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** Rolf Wilhelm; *Touch me, Take me*, de Rita Wright (versión). **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Robert Atzorn (Peter), Christine Buchegger (Katarina), Martin Benrath (Mogens), Walter Schmidinger (Tim).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Filmax.

### **SINOPSIS**

Peter y Katarina Egerman son un matrimonio de clase medio-alta, cuya relación conyugal aparentemente no tiene problemas. Él es un hombre de negocios y ella dirige un local de modas. Sin embargo la incomunicación entre ambos acaba saliendo a primer plano a partir de las conversaciones que Peter tiene con su psiquiatra, en las que relata cómo mata a su mujer. El psiquiatra, que además tiene una relación oculta con Katarina, no hace demasiado caso a estas obsesiones, hasta que es demasiado tarde y Peter mata a una prostituta que se llama igual que su mujer. En una serie de breves escenas del interrogatorio de la Policía a diversas personas del entorno de Peter, cada uno da su visión de los hechos y explica en la medida de lo posible lo sucedido. La película concluye con Peter encerrado en una clínica mental y encerrado en su silencio.

## LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD

Otra de sus películas de la etapa alemana y otra película de marcado carácter psicoanalítico, posiblemente de las que más acusan esta relación, lo cual se refuerza una vez más por ser uno de los personajes psiquiatra, un psiquiatra al que además acude Peter algunas veces. Básicamente, la película trata sobre la homosexualidad latente de un hombre que acaba cometiendo homicidio al asesinar a una prostituta y las causas de su homosexualidad y de tal asesinato. Como dirá el propio psiquiatra al final, una madre dominante y las malas relaciones con su padre condujeron a esa homosexualidad latente, de la que ni él era consciente y que afectó a sus relaciones con las mujeres. La prostituta será el receptáculo de proyección del odio hacia su madre y hacia su esposa, del odio en definitiva hacia las mujeres, siguiendo uno de los patrones base de las tesis de la teoría psicoanalítica sobre la homosexualidad masculina, y que Bergman parece conocer muy bien.

Pero no se queda sólo ahí. A partir de la conversación y de las palabras de Tim, uno de los personajes secundarios y amigo de Katarina se recuperan asuntos como la disección autoanalítica, el contraste irreconciliable entre el *yo* externo y el interno (y entre realidades interiores opuestas) y la exploración de las fuerzas y pulsiones incontrolables, reflexiones extrapolables al propio Peter, por otra parte.

## *FANNY Y ALEXANDER*

### FICHA FÍLMICA

**Título original:** *Fanny och Alexander*. **Año:** 1983. **Producción:** Cinematograph/Svenska Filminstitutet/Sveriges Televisión-1/Gaumont/Personafilm/Tobis Filmkunst. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música** (de la versión cinematográfica, no de la televisiva): *In Modo d'una Marcia*. *Un poco Largamente* del *Quinteto con Piano en Mi Bemol Mayor* y *Romanze* de la *Sinfonía núm. 4 en Re Menor* (adaptación), de Robert Schumann; *Introduzione: Lento* de la *Suite op. 87* para chelo, de Benjamin Britten; *Humoresca*, de Antonin Dvořák (adaptación); *Marcha Fúnebre* de la *Sonata núm. 2 en Si Bemol Menor* para piano (adaptación) y *Nocturno en Do Sostenido Menor núm. 1* del *op. 27* para piano, de Frédéric Chopin; extracto del número 22 (el coro de los soldados) del acto IV de la ópera *Fausto* (también conocida por *Margarethe*), de Charles Gounod (adaptación);

extracto de una escena del Acto II de la ópera *La Belle Hélène*, de Jacques Offenbach (adaptación); *Sonata núm. 2 en Mi Bemol Mayor* para flauta y clave, de Johann Sebastian Bach (sólo flauta); *Impromptu núm. 3 en Si Bemol Mayor* de la serie D. 935, de Franz Schubert; canciones tradicionales de Navidad; *A Tailor and his Wife* (cantada por Carl y sus amigos de hermandad estudiantil); Daniel Bell (arreglos). **Fotografía:** Sven Nykvist. **Intérpretes principales:** Pernilla Allwin (Fanny), Bertil Guve (Alexander), Börje Ahlstedt (Carl), Harriet Andersson (Justina), Pernilla Wallgren (Maj), Allan Edwall (Oscar), Ewa Fröling (Emilie), Erland Josephson (Isak), Jarl Kulle (Gustaf), Jan Malmsjö (el obispo Vergerus), Gunn Wållgren (Helena).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Cameo.

## SINOPSIS

Se celebra la Navidad en casa de una familia burguesa acomodada, los Ekdahl. Estamos en 1907, en una ciudad sueca con catedral y universidad. La cabeza de familia es Helena Ekdahl, abuela de los niños protagonistas, que ha sido actriz en el teatro que todavía dirige la familia. Su hijo Oscar es el director del mismo, su hermano Gustav Adolf es propietario de un restaurante y su otro hermano Carl, un catedrático con deudas. Fanny y Alexander son hijos de Oscar y Emilie Ekdahl. Oscar cae enfermo cuando ensaya *Hamlet* y muere rodeado de su familia. Oficia el entierro el obispo de la ciudad, Edvard Vergerus, quien consuela a la joven viuda Emilie. Acabarán casándose, y madre e hijos se trasladan a vivir a la residencia de Vergerus, el obispado de la ciudad, donde se lleva una vida ascética.

Alexander odia a su padrastro y se rebela. El obispo le responde con severo amor y duros castigos. Cuando la familia Ekdahl es consciente del sufrimiento de Emilie y de sus hijos, pide ayuda al anticuario judío Isak Jacobi, amigo íntimo de la abuela Ekdahl, para que vaya a buscar a los niños. Los libera escondiéndolos en un viejo baúl que compra al obispo. Vergerus responde con represalias y amenazas contra su esposa, que además está embarazada. Los niños son conducidos a la tienda de antigüedades de Jacobi para que se mantengan escondidos y a salvo. En mitad de la noche, Alexander tiene ganas de orinar y en su búsqueda se pierde por el lugar. Acaba encontrándose con Aaron, sobrino de Isak, que le conduce a ver a otro pariente del judío, Ismael, quien vive encerrado a causa de su violenta e intelectual misantropía. Juntos desean la muerte del obispo, quien morirá abrasado.

Ya todo resuelto, vuelve la alegría a casa de los Ekdahl: Emilie y los niños han regresado, ésta ha sido madre de una preciosa niña y la bautizan a la vez que otra recién nacida (la hija de Gustav y su amante, la niñera Maj). Sin embargo el fantasma de Vergerus atormenta a Alexander, amenazándolo con no librarse jamás de él.

## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Como primer intento de despedida artístico-cinematográfica del director, la película recoge algunos de los temas capitales de toda su filmografía, pero tratados en una clave y estilo un tanto alejados de lo que fue su estilo cinematográfico de las últimas décadas, tratándose ahora de un tono considerablemente más amable. Así, reaparece el tema de la *máscara* como forma de presentarnos ante los *otros* olvidándonos de nuestro *yo* real, en este mundo que no deja de ser un escenario; la crítica a la religión fetichista y sadomasoquista; las cuestiones del Dios omnipresente pero invisible y mudo; las relaciones afectivas entre los seres humanos y la capacidad o no de ser felices; el perfil, papel e importancia del artista; la culpa y el perdón; el descubrimiento del “cine” por el niño Bergman; etc. Sin embargo todo ello se nos muestra como un telón de fondo a lo largo del cual se desarrolla una historia que quiere evitar toda reflexión excesivamente profunda y trascendental y simplemente mostrarnos una historia, la de la familia Ekdahl, con las “idas y venidas” de esa su vida. Una familia y unas relaciones marcadas por el recuerdo autobiográfico. Y es que el niño Alexander no es otro que el *alter ego* del niño-Bergman, a través de cuyos ojos el director recuerda algunos de los hombres y mujeres de su acomodada familia materna, su imaginación infantil peligrosamente exaltada y, cómo no, la relación con su estricto padre, el pastor Erik Bergman, cuyos severos castigos y duras maneras con su hijo marcaron trágicamente el destino de éste, refugiado excesiva y edípicamente en los brazos de su madre.

La película se deja llevar por la estética y estructura del Cuento, donde los binomios estructurales por contraste que se observan en muchos cuentos infantiles del folclore europeo también se encuentran aquí. Será además la película en la que aprovechará el optimista discurso final de uno de los personajes para cerrar su carrera, una carrera que se caracterizó, entre otras muchas cosas, por el pesimismo. Sin embargo... faltaba *Saraband*.

# ***SARABAND***

## **FICHA FÍLMICA**

**Título original:** *Saraband*. **Año:** 2003. **Producción:** Sveriges Television/SvT Fiction/DR, NRK, RAI, YLEI, ZDF, Nordic TV, Nordic Film, TV Fund. **Dirección:** Ingmar Bergman. **Guión:** Ingmar Bergman. **Música:** *Zarabanda de la Suite núm. 5 en Do Menor, Allegro del Trío-sonata núm. 1 en Mi Bemol Mayor* para órgano y *Coral BWV 1117* para órgano, de Johann Sebastian Bach; *Scherzo de la Sinfonía núm. 9 en Re Menor*, de Anton Bruckner; *Romanze: poco Adagio del Cuarteto de Cuerda núm. 1 en Do Menor*, de Johannes Brahms. **Fotografía:** Raymond Wemmenlöv, P. O. Lantto, Sofi Stridh, Jesper Holmström, Stefan Eriksson. **Intérpretes principales:** Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Börje Ahlstedt (Henrik), Julia Dufvenius (Karin).

\* \* \*

**Distribuidora del ejemplar utilizado:** Cameo.

## **SINOPSIS**

Johan y Marianne estuvieron casados en un pasado muy lejano. Ahora son ancianos y ella ha decidido hacerle una visita, tras más de treinta años sin verse. Él vive solo y retirado en una bonita casa de campo, pero no muy lejos tiene huéspedes en su casita del lago: un hijo (Henrik) que tuvo con un matrimonio anterior al de Marianne, quien tras la muerte de su esposa se ha visto seriamente afectado en un plano emocional. Además no está solo, pues le acompaña su hija, es decir, la nieta de Johan. Así, tenemos a cuatro personajes y sus distintas interacciones, a través de las cuales se va desplegando la narración cinematográfica: los conflictos entre Johan y su hijo Henrik, el encuentro de Henrik con Marianne en una iglesia desierta y la pérdida de las formas de aquél, la compleja y enfermiza relación de Henrik con su hija o la proximidad-alejamiento de Marianne con Johan... Y todo ello con una importancia musical (en lo que escuchamos y en los comentarios de los personajes) de primer orden.

La película concluirá con la hija de Henrik abandonando a éste para ir a estudiar al Conservatorio y el posterior intento de suicidio del hombre, con la separación de Marianne y Johan y con el acercamiento de esta mujer a su hija encerrada en un manicomio.



## **LA PELÍCULA EN PROFUNDIDAD**

Hablar de *Saraband* en profundidad es hablar de toda la carrera de Ingmar Bergman, muy especialmente a partir de 1961, aunque también de antes. No consideramos necesario repetir contenidos, bastaría con remitir a la mayoría de las páginas pretéritas de este bloque de los Anexos para comprender y sobre todo para *sentir* cómo esta película, como despedida artística de un hombre con casi sesenta años de carrera, esencializa lo que fue su trabajo, sus temas capitales, las preocupaciones que inquietaron su agitado espíritu y de las cuales se ha dado buena cuenta hasta este punto.

También será la obra con la explore, cual catarsis, el dolor que le supuso la pérdida de su última esposa Ingrid von Rosen, a la cual dedica su obra final y cuya presencia invisible se siente a lo largo de las escenas en la sombra difunta de Anna.



## Bloque III\*: Tablas de Sincronización Secuencial

### Tiempos (T.)

### Descripción musical (D. m.)

### Descripción visual (D. v.)

### *EL SÉPTIMO SELLO*

T.: 0h. 00' 10"

D. m.: fuerte golpe de gong.

D. v.: presentación del título del *film*.

T.: 0h. 01' 21"

D. m.: música sinfónico-coral mayestática y siniestra, con pronunciación de “*dies irae*”. Influencia Stravinsky.

D. v.: un fondo negro brevemente para pasar a un cielo en contrapicado y a continuación un águila sobre ese mismo cielo.

T.: 0h. 04' 20"

D. m.: oscura instrumentación con graves coros masculinos bordónicos.

D. v.: la Muerte se acerca al caballero Blok para llevárselo.

T.: 0h. 05' 13"

D. m.: se repite la anterior música .

D. v.: Muerte y caballero se disponen a jugarse la vida de éste jugando al ajedrez.

T.: 0h. 05' 51"

D. m.: música con diversos instrumentos de viento, destacando las trompas, corno inglés y la percusión en membrana.

D. v.: caballero y escudero se ponen en marcha abandonando la playa a caballo.

T.: 0h. 06' 27"

D. m.: el escudero Jöns canta una canción de carácter picaresco.

D. v.: caballero y escudero cabalgan despacio a través de una soleada pradera junto a la línea de la costa.

T.: 0h. 07' 37"

D. m.: fuerte golpe sorpresivo musical mediante percusión y la participación de algunos instrumentos del tejido sinfónico. Reduce el volumen inicial pero mantiene su carácter siniestro y parafrasea la secuencia medieval del *Dies Irae*.

D. v.: Jöns levanta la cara de un hombre que parecía dormir, para hacerle una consulta. Resulta ser una cara corrupta por la peste, está muerto.

---

\* Sobre la elección de estas dos películas para ofrecer los modelos de los que nos hemos valido en la Tesis de cara a manejar señales de localización entre escenas, tiempos y música, que facilitasen nuestro trabajo de redacción y localización, recuérdese los motivos aducidos en la Introducción de la Tesis. Como podrá observarse, se trata de un resumen muy somero de lo que ha sido la investigación músico-cinematográfica de esta Tesis. En otras palabras: estas tablas nos han servido en cada una de las cuarenta películas trabajadas para poseer unos puntos de referencia elementales con los que poder trabajar, no perder la orientación a lo largo de nuestros años de investigación dentro del enorme *corpus* creativo del director a medida que volvíamos a ver de nuevo determinada película, volver a escenas concretas, etc., pero la interpretación, redacción y desarrollo de las escenas sólo se puede apreciar con propiedad en el texto de la Tesis propiamente dicho.

**T.:** 0h. 07' 56"

**D. m.:** continúa la misma música anterior.

**D. v.:** reanudan su camino y a las preguntas de Blok el escudero responde con macabra ironía.

**T.:** 0h. 10' 12"

**D. m.:** música coral de voces blancas, dulce, apacible y celestial. También se añade un poco de arpa.

**D. v.:** el juglar Jof practica con sus pelotas malabares. De repente tiene una aparición de la Virgen con el Niño Jesús.

**T.:** 0h. 14' 10"

**D. m.:** el juglar le canta una canción a su mujer de temática bucólica y religiosa.

**D. v.:** la pareja de juglares, Jof y Mia, descansa abrazada bajo un árbol en medio de un soleado entorno natural.

**T.:** 0h. 16' 06"

**D. m.:** regresa la anterior música celestial.

**D. v.:** Jof practica sus juegos malos y Mia, enternecida, le dice que le quiere.

**T.:** 0h. 16' 17"

**D. m.:** se introducen las campanas de una iglesia.

**D. v.:** caballero y escudero se acercan a una iglesia, montados todavía a caballo.

**T.:** 0h. 17' 36"

**D. m.:** música de inspiración medieval, anacrónica, con instrumentos de viento y percusión.

**D. v.:** el pintor de murales le enseña al escudero sus dibujos y los síntomas de la peste negra.

**T.:** 0h. 18' 04"

**D. m.:** regresan las campanas.

**D. v.:** el pintor en contrapicado le pregunta a Jöns si tiene miedo.

**T.:** 0h. 23' 22"

**D. m.:** regresa la misma música del momento en que abandonaron la playa, la parte de las trompas. Se produce un giro hacia una coralidad femenina de resonancia stravinskyana.

**D. v.:** el caballero Blok reflexiona sobre los sucesos que vive.

**T.:** 0h. 23' 53"

**D. m.:** campanas de la iglesia, de nuevo.

**D. v.:** pintor y escudero beben y bromean.

**T.:** 0h. 27' 04"

**D. m.:** Jöns canta otra de sus canciones satíricas.

**D. v.:** cabalgan de nuevo caballero y escudero.

**T.:** 0h. 27' 24"

**D. m.:** regresa por tercera vez la música de inspiración medieval con instrumentos de viento, de nuevo la parte de trompas. También gira hacia una coralidad femenina de resonancia stravinskyana, sostenida sobre saturación en graves. Empezamos a apreciar asociaciones temáticas.

**D. v.:** caballero y escudero llegan a una aldea que parece completamente deshabitada.

**T.:** 0h. 32' 26"

**D. m.:** música de juglares, con percusión en membrana y flauta.

**D. v.:** la compañía de juglares actúa frente al pueblo, que no les hace mucho caso y se ríen.

**T.:** 0h. 34' 10"

**D. m.:** otra pieza de los juglares, esta vez cantada, con percusión y laúd medieval.

**D. v.:** Jof y Mia actúan mientras su compañero Skat seduce a la mujer del herrero.

T.: 0h. 36' 47"

**D. m.:** se escucha diegéticamente la secuencia medieval del *Dies Irae*.

**D. v.:** procesión de flagelantes entonando la secuencia, mientras se azotan, rezan, se mortifican, etc.

T.: 0h. 41' 00"

**D. m.:** regresa la secuencia.

**D. v.:** la procesión abandona el lugar y sigue su atormentado camino.

T.: 0h. 44' 15"

**D. m.:** graves bordones e inquietante carácter musical, oscuro, como el que se asocia en el *film* a la Muerte y a sus estragos.

**D. v.:** se aísla en un primer plano a un comensal de la taberna y habla del *juicio final*.

T.: 0h. 54' 56"

**D. m.:** música de laúd medieval desde la diégesis, con tarareo por encima.

**D. v.:** Jof toca el instrumento y a su alrededor se encuentran su mujer e hijo, el escudero y el caballero Blok. Éste reflexiona sobre la vida y sobre su vida, sobre la fe y el silencio de Dios.

T.: 0h. 57' 16"

**D. m.:** regresa la música asociada temáticamente a la Muerte, con su siniestra coralidad grave y oscura instrumentación.

**D. v.:** aparece la Muerte detrás del caballero para reanudar la partida de ajedrez.

T.: 0h. 57' 24"

**D. m.:** suena de fondo el laúd y tarareo de Jof.

**D. v.:** Muerte y caballero juegan al ajedrez. Blok se encuentra animado, sin embargo.

T.: 0h. 58' 31"

**D. m.:** breve golpe efectista sinfónico.

**D. v.:** la Muerte insinúa la posibilidad de llevarse a la familia de juglares.

T.: 1h. 02' 01"

**D. m.:** sonido de campanas.

**D. v.:** caballero, escudero, juglares y otros personajes emprenden juntos el camino con la intención de cruzar el bosque.

T.: 1h. 09' 47"

**D. m.:** breves apuntes musicales agudos, puntillistas e insistentes.

**D. v.:** una ardilla se sube al trozo de tronco de un árbol que la Muerte ha serrado.

T.: 1h. 09' 56"

**D. m.:** estilo sinfónico de textura ligera, con *staccati*, ritmo de marcha inquietante y oscura coralidad masculina.

**D. v.:** cruzan el bosque todos juntos, se subrayan los aspectos lúgubres del entorno.

T.: 1h. 11' 01"

**D. m.:** la música anterior evoluciona hacia una intensa culminación sinfónica con material musical del comienzo de la película.

**D. v.:** aparecen en la distancia los soldados y monjes que se disponen a quemar a la "bruja" que llevan enjaulada.

T.: 1h. 12' 02"

**D. m.:** regresa la primera parte de la anterior música. También evoluciona hacia una intensa culminación sinfónica.

**D. v.:** toda la compañía, incluidos los monjes y soldados, se ponen en camino a través del bosque. Llegan al lugar donde van a quemar a la "bruja".

**T.:** 1h. 15' 26"

**D. m.:** coros oscuros, instrumentación grave, carácter bordónico: las sonoridades temáticas asociadas a la Muerte y a la muerte en general.

**D. v.:** uno de los monjes se da la vuelta y tanto caballero como espectadores comprobamos que en realidad se trataba de la Muerte disfrazada.

**T.:** 1h. 17' 56"

**D. m.:** música con instrumentos de viento, transmitiendo firmeza y serena resignación ante el destino. De nuevo pretendiendo una relación medieval, aun anacrónica.

**D. v.:** se muestra a la joven que van a quemar colocada ya en su posición y la pira a su lado. Caballero y escudero la miran fijamente. Parten y dejan atrás el macabro lugar. Un monje queda rezando en compañía de algunos soldados.

**T.:** 1h. 19' 12"

**D. m.:** Mia canta una canción religiosa.

**D. v.:** Mia reposa bajo un árbol con su niño en brazos. Jof se une a ellos.

**T.:** 1h. 25' 01"

**D. m.:** sinfonismo postromántico, con elementos descriptivos e intensas culminaciones. Participación coral. Carácter misterioso y siniestramente mayestático.

**D. v.:** la familia de juglares huye de la Muerte en su carromato a través del bosque y la tormenta que los circunvala.

**T.:** 1h. 30' 44"

**D. m.:** instrumentos de viento en una textura liviana, a *tempo* moderado y con ritmo insistente, jugando de nuevo con la influencia medieval.

**D. v.:** la compañía (caballero, escudero, herrero...), una vez llegados al castillo del noble, se sientan a la mesa y escuchan la lectura de las Sagradas Escrituras.

**T.:** 1h. 34' 57"

**D. m.:** golpes percusivos en membrana más coros masculinos graves.

**D. v.:** el juglar Jof ve en una colina a la Muerte llevándose a todos los compañeros que dejaron atrás, en su danza macabra.

**T.:** 1h. 36' 11"

**D. m.:** música de arpa más los coros celestiales de voces blancas, dulces y apacibles, que ya los acompañara al comienzo del *film*, asociándose dramáticamente a ellos y su serena y bucólica vida en paz y armonía.

**D. v.:** en un bonito día soleado reemprenden el camino Jof, Mia y su hijo, sanos y salvos.

## ***FRESAS SALVAJES***

**T.:** 0h. 00' 07"

**D. m.:** fuerte golpe de campana.

**D. v.:** fondo negro.

**T.:** 0h. 02' 02"

**D. m.:** entrada del tema central de la película, que en este tiempo será también el tema inicial. Melódico y melancólico sinfonismo.

**D. v.:** se suceden los títulos de crédito iniciales.

**T.:** 0h. 05' 26"

**D. m.:** entrada de campanas de iglesia.

**D. v.:** Isak Borg se encuentra dentro del sueño que nos relata y aparece un hombre vestido como él pero sin rostro, que cae al suelo y “revienta”. A continuación llega por una de las callejuelas una carroza fúnebre tirada por caballos.

**T.:** 0h. 06' 49"

**D. m.:** se introduce a muy bajo volumen una música que irá *in crescendo* hasta un volumen elevado. Es disonante y bordónica, con notas muy mantenidas, incisiva y “chirriante”. Se aproxima a la estética *cluster*.

**D. v.:** en el ataúd tirado en el suelo y entreabierto, Borg se ve a sí mismo, y el cadáver le agarra de la mano y lo empuja hacia sí.

**T.:** 0h. 12' 29"

**D. m.:** campanas.

**D. v.:** vemos el coche de Isak desde un plano general corto donde él y su nuera Marianne viajan hacia Lund.

**T.:** 0h. 16' 59"

**D. m.:** regreso del tema central, ejecutado por la cuerda frotada y algunos instrumentos de viento madera, no por todo el bloque sinfónico.

**D. v.:** se detienen y se aproximan a la casa de Verano de los años de juventud del anciano.

**T.:** 0h. 17' 53"

**D. m.:** nueva entrada del tema, con otra variación tímbrica, pero siempre muy reconocible. Lo lleva el violín en su registro más grave y le acompañan por momentos otros instrumentos. Los violines de la orquesta también frasean en conjunto el tema, más adelante.

**D. v.:** Borg se queda solo y ve el lugar de las fresas salvajes. Se tumba en la hierba, toca las hojas donde crecen las fresas y se deja llevar por los recuerdos.

**T.:** 0h. 18' 58"

**D. m.:** a la textura anterior se le añaden otros instrumentos como el arpa.

**D. v.:** imágenes del pasado en los recuerdos de Borg (árboles, cielo con nubes, fresas salvajes).

**T.:** 0h. 19' 10"

**D. m.:** tema central en variación ligera.

**D. v.:** Isak ve, encontrándose él mismo materializado en los recuerdos de su pasado, a su prima y prometida de entonces Sara, que recoge fresas salvajes.

**T.:** 0h. 23' 02"

**D. m.:** *leitmotiv* en trompa que da paso a un agradable pasaje sinfónico de trámite, circunstancial, que termina con la recuperación del *leitmotiv* al final.

**D. v.:** se iza una bandera, se atiende al bebé de una cuna, se llama a todos a comer y las gemelas hablan de los que faltan que no oyen la señal de la comida en el gong.

**T.:** 0h. 23' 29"

**D. m.:** las gemelas cantan con acompañamiento de piano.

**D. v.:** el anciano entra, caminando todavía por su pasado, en la casa de Verano, y observa todos los preparativos de la comida.

**T.:** 0h. 28' 31"

**D. m.:** regresa la anterior canción con las gemelas y el piano.

**D. v.:** Sara es consolada por Charlotta, sentadas en la escalera, e Isak las mira. Volvemos al salón donde se observa la actuación musical para su tío y el resto de familiares alrededor.

**T.:** 0h. 41' 25"

**D. m.:** ligeros arpegios diegéticos en guitarra.

**D. v.:** Borg, Marianne y los autoestopistas que han recogido se encuentran en una terraza en la sobremesa de la comida. Uno de los jóvenes toca la guitarra y habla sobre cuestiones religiosas con unas maneras poéticas.

**T.:** 0h. 43' 12"

**D. m.:** regreso del tema central, en violín apoyado en otros instrumentos de cuerda frotada.

**D. v.:** el anciano es tomado de frente mientras recita un poema de inspiración deísta, que continúa Marianne.

**T.:** 0h. 47' 56"

**D. m.:** música inquietante, imitando un timbal los latidos de un corazón, cromatismo en las cuerdas y añadiéndose pinceladas musicales a base de algunos instrumentos como el arpa o un instante de agresiva caja de percusión recreando una atmósfera de profundización psicológica, onírica, en relación a la primera de sus pesadillas.

**D. v.:** la nonagenaria madre de Isak le enseña un reloj sin agujas que va a regalarle al hijo mayor de Sigbritt y que le sumerge unos segundos en un estado reflexivo por recordarle la pesadilla de la mañana.

**T.:** 0h. 48' 30"

**D. m.:** *leitmotiv* en el registro más grave del violín.

**D. v.:** Isak en primer plano se deja llevar por la nostalgia y el dolor al mentar su madre a Sara.

**T.:** 0h. 50' 51"

**D. m.:** pieza en guitarra con predominio de arpeggios.

**D. v.:** los vemos a todos en el coche mientras fuera llueve y Borg comenta en *off* que quedó dormido pero que le perseguían esos sueños tan reales, humillantes y subyugadores que estaba teniendo.

**T.:** 0h. 53' 11"

**D. m.:** cuerdas tremolantes, cromatismo postromántico en la línea del primer Schönberg, instrumentos como el arpa o la celesta subrayando una atmósfera onírica, simbolista y psicoanalítica. Momentos de juego musical pendular hipnótico. Se enuncia en varias ocasiones la cabeza del tema, el *leitmotiv*.

**D. v.:** vemos otro de los sueños-pesadilla del anciano, en el que se mezclan imágenes del pasado. Sara corre a través de un misterioso bosque en un igualmente misterioso crepúsculo, se acerca a una cuna y toma al bebé en brazos. Después es el propio Borg quien se acerca a la cuna y en un clima alucinado continúa caminando hacia una casa donde ha visto que se metió Sara un momento antes.

**T.:** 0h. 55' 07"

**D. m.:** se oye la *Fuga núm. 8 en Mi Bemol Menor* del libro primero de *El Clave Bien Temperado* de J. S. Bach.

**D. v.:** Borg llega a la casa, todavía dentro de su sueño. Ve a través de la ventana a Sara tocando al piano la fuga de Bach. Sigfrid está con ella.

**T.:** 0h. 55' 46"

**D. m.:** el piano diegético se sustituye por un chelo incidental que recoge el fraseo que realizaba aquél. Acaba reintroduciendo el tema musical.

**D. v.:** Sigfrid besa a Sara y se dirigen a la mesa a cenar elegantemente vestidos. Todo ello es visto desde la calle a través de la ventana por el anciano.

**T.:** 0h. 56' 48"

**D. m.:** golpes de timbal imitando el tenso latir de un corazón.

**D. v.:** Isak, todavía dentro de su sueño, se hiere la mano con un clavo que está junto a la ventana. Detrás de esta ventana aparece Alman, que le pide le acompañe dentro.

**T.:** 1h. 02' 31"

**D. m.:** de nuevo música con el mismo carácter que las veces anteriores, vinculadas también al ámbito de los sueños y el subconsciente, con cuerdas tremolantes cromáticas, timbal imitando el latido de un corazón, notas agudas obsesivas, etc.

**D. v.:** Alman le vuelve a pedir que lo acompañe y se dirigen a otro de los traumáticos lugares del pasado de Borg.

**T.:** 1h. 07' 31"

**D. m.:** se oye la misma música de su primera pesadilla: a muy bajo volumen irá *in crescendo* hasta un volumen elevado; disonante y bordónica, con notas muy mantenidas, incisiva y "chirriante", próxima a la estética *cluster*.



**D. v.:** aún dentro de su pesadilla, Alman le “condena” a la soledad. Borg, dolido, cierra los ojos, la cámara se aproxima a él y regresamos del sueño a la realidad, en el coche junto a Marianne.

**T.:** 1h. 14' 12"

**D. m.:** tradicional canción de celebración sueca, donde se desea que la persona en cuestión (Isak en este caso) viva cien años.

**D. v.:** detrás de la ventana abierta del coche donde Isak y Marianne hablaban, aparecen los tres jóvenes autoestopistas con unas flores para obsequiar al anciano tras enterarse de la importante celebración a la que se dirige.

**T.:** 1h. 14' 54"

**D. m.:** *leitmotiv* del tema en violín.

**D. v.:** todo se oscurece alrededor de Isak, sentado en su coche, y vemos su rostro en estado pensativo mientras la cámara se le aproxima.

**T.:** 1h. 15' 04"

**D. m.:** campanas de la catedral.

**D. v.:** vemos la catedral de Lund, ciudad a la que se dirigían, la llegada del coche y la recepción de Agda a continuación.

**T.:** 1h. 17' 03"

**D. m.:** campanas mezcladas con fanfarria de viento metal.

**D. v.:** desfile de los homenajeados.

**T.:** 1h. 17' 36"

**D. m.:** música plétórica, cargada de pompa y circunstancia acorde a la celebración. Mantiene el carácter de fanfarria, recepción y celebración eufórica.

**D. v.:** vemos al director de esa música con mucha brevedad y se pasa al desfile de homenajeados entrando despacio en la catedral y los asistentes se levantan de sus asientos para recibirlos.

**T.:** 1h. 18' 28"

**D. m.:** regresa por última vez el tema central de la película, con violín solo.

**D. v.:** protocolos de la ceremonia, mientras Borg, en *off*, analiza trascendentalmente los sucesos y sueños de todo el día.

**T.:** 1h. 21' 44"

**D. m.:** se canta una canción a tres voces con guitarra, de tema bucólico.

**D. v.:** el anciano oye desde su habitación la canción y se asoma a la ventana. Desde allí ve a los tres autoestopistas, que son quienes cantan y han venido a despedirse bajo su balcón.

**T.:** 1h. 23' 03"

**D. m.:** campanas.

**D. v.:** Isak se queda un par de segundos en el balcón en que se acaba de despedir de los tres jóvenes. A continuación le vemos en su cama acostado.

**T.:** de 1h. 25' 24" a 1h. 27' 03" en intervalos irregulares.

**D. m.:** arpeggios en arpa.

**D. v.:** Isak se sumerge en los recuerdos de su juventud, que ahora son muy agradables. Sara le lleva de la mano a través de la soleada naturaleza, en busca de sus padres, a los que encuentra y le saludan desde la distancia. Vemos el rostro apacible del anciano y regresamos a la cama donde está acostado, con expresión sosegada.



## Bloque IV: Extracto de Entrevista a Erik Nordgren y Fichas de Compositores

### Extracto de Entrevista a Erik Nordgren\*

Erik Nordgren compuso o arregló la banda sonora para dieciocho largometrajes escritos o dirigidos por Bergman, empezando por *Kvinna utan Ansikte* (*Woman without Face*, 1947) y acabando por *Esas Mujeres* (1964). Peter Cowie lo entrevistó en Saltsjö-Boo (Suecia), el 8 de Noviembre de 1979.

**Erik Nordgren** Eckart Lundin [el director del departamento musical] de *SF* me preguntó si podía componer la banda sonora para la cinta de Gustav Molander *Kvinna utan Ansikte* (*Woman without Face*), con guión de Bergman. Las personas que querían que hiciese la banda sonora se lo consultaron primero y Bergman respondió que quería conocerme. De modo que nos conocimos y fue toda una experiencia, porque me sentí como si el tuviera una especie de sondas psíquicas que enviaba a mi interior, observándolo todo a la vez. En cierto modo era un tanto intimidatorio, aunque también agradable y, al cabo de treinta segundos, sentí que Bergman sabía todo lo que quería saber sobre mí. Fue una experiencia feliz.

**Peter Cowie** Después de *Eva*, también de Gustav Molander, *Tres Mujeres* fue la primera película dirigida por Bergman en la que usted colaboró.

**Erik Nordgren** Al principio me explicaba qué clase de música quería, lo debatíamos y luego se marchaba. En las primeras películas venía a la grabación, pero luego dejó de hacerlo y escuchaba la música cuando la utilizaban en la sala de montaje. Yo no participaba en el proceso de encajar la música en cada secuencia. Lo hacía él con el equipo de edición.

Siempre se me facilitaba el guión al comienzo y no volvía a saber nada más hasta que la película estaba montada. Al principio intentaba componer una banda sonora a partir del guión, pero luego me di cuenta de que Ingmar sabía exactamente qué tipo de música quería. Escribía sus guiones con una música en mente. Era el único que lo hacía, porque todos los demás directores utilizaban la música porque una escena era mala o porque los actores habían hecho algo mal y trataban de camuflarlo con la música. Pero Bergman la utilizaba desde el comienzo como un elemento más de la película.

---

\* Tomado de DUNCAN, Paul; WANSELIUS, Bengt (eds.). *The Ingmar Bergman Archives*. Köln: Taschen, p. 146, 2008. (2008). [Trad. propia].

Bergman es una persona muy musical, aunque es incapaz de silbar dos notas sin desafinar en una de ellas, pero sabe muchísimo de música. Asiste a conciertos y los disfruta. En *Un Verano con Mónica*, cuando la pareja regresa del archipiélago, hay una secuencia con un barco a motor navegando que el público danés vio pero nosotros no (ni siquiera yo) y que estaba ambientada con algo que, aunque no podría denominarse exactamente Música Electrónica, empleaba sonidos y música encubierta, una especie de *Musique Concrète*. Ese fragmento de la banda sonora se retransmitió por la Radio danesa. Transcurrieron entre diez y quince años más hasta que ese tipo de música sonó en la Radio sueca. La compuso él mismo. Incluso me pidió que cortara unos palos y martilleara con ellos el piano, algo bastante innovador en aquella época.

## **Fichas de Compositores\***

### **Karl-Birger Blomdahl**

Nacido en Wäxjö (Suecia) el 19 de Octubre de 1916, muerto en Junio de 1968. Compositor de obras teatrales (fue el primer músico en haber tratado la Ciencia Ficción en un melodrama), piezas para sala de concierto, para instrumentos solistas, etc. Entre sus pocas colaboraciones al Cine de su país destaca especialmente la bellísima, mágica, grotesca música, digna de un Stravinsky, de *Noche de Circo* (1953, de Ingmar Bergman).

### **Erland von Koch**

Nacido en Estocolmo el 26 de Abril de 1910. Pertenece a una familia de músicos. Estudia en el Conservatorio de Estocolmo, se perfecciona en Francia y en Alemania (composición, piano, dirección de orquesta). Se dedica enseguida a la composición, a la dirección y a la educación. Producción vastísima, que abarca todos los géneros: Teatro, sinfonía, oberturas, conciertos, serenatas, suites, danza, piezas para instrumentos solistas, cuartetos. También activo como músico de escena para espectáculos teatrales y para la Televisión (ha musicalizado también

---

\* Las siguientes fichas han sido tomadas de COMUZIO, Ermanno. *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. Roma: Ente dello Spettacolo, 1992. (1992). [Trad. propia]; uno de los poquísimos manuales de Música y Cine que incluye como referencia a estos colaboradores bergmanianos. Por otra parte, queremos hacer notar que nos hemos tomado la libertad de arreglar directamente sobre su texto algunos pequeños *lapsus* o ligeros errores en los datos que aporta este teórico, sin que se estime necesario indicar dónde, para lo cual remitimos a las correspondientes entradas de la citada obra.

una serie de *films* de aventuras realizados por la Televisión americana). Von Koch se acerca al Cine en 1945, a la llamada de Ingmar Bergman, que fue su compañero de escuela; Bergman, que debuta al año siguiente como director cinematográfico, confía a su amigo la banda sonora de su primer *film*, *Crisis*, confirmándolo en lo sucesivo hasta *Prisión* (1948). Para Bergman, Von Koch ofrece un soporte musical contenido por momentos y de tono neo-romántico, especialmente asignado al uso de los arcos y a una ligera melancolía, en línea con el tono desolado de la primera etapa bergmaniana, con los entornos miserables y con los personajes sufridores y destinados a la derrota: *Llueve sobre nuestro Amor* (1946); *Barco a La India* (1947); *Música en la Oscuridad* (1948); *Ciudad Portuaria* (1949). Se aprecia un estrecho diálogo entre unos arcos con puntualizaciones amargas y los instrumentos de viento); *Prisión* (1949): muchos minutos sin música, con intervenciones “grisáceas”, de estilo desconsolado pero nutrido de elementos de inquietud y de efectos sorpresa). Además de para Bergman, Von Koch ha trabajado también para Hampe Faustman, Hasse Ekman, Alf Kjelling y Arne Suchsdorf entre otros, obteniendo resultados siempre reseñables. Particularmente exitoso el trabajo de *Nar Angarna Blommar* (1946, de H. Faustman: música modesta y moderada, y también momentos que por lo general se prestan a soluciones de efecto) y de *Flicka och Hyacinter* (1950 de H. Ekman: con intervenciones de un romanticismo contenido y doloroso)\*.

### **Erik Nordgren**

Nacido en Akarp (Suecia) el 13 de Febrero de 1913. Estudia en el Conservatorio de Estocolmo. Compositor y profesor de Música. Desde 1945 se dedica sistemáticamente al Cine, trabajando mucho en este sector y llegando a director musical de la Svensk Filmindustri. Sucede a Erland von Koch en la composición en los *films* de Ingmar Bergman: desde *La Sed* (1949) hasta *Esas Mujeres* (1963) pone música a casi todos los *films* de este

---

\* Llama la atención el poco aprecio que este compositor parece tener hacia sus trabajos para Cine. En su *Publisher's Catalogue* (pequeño folleto de carácter personal publicitario, de apenas cuatro páginas) pudimos comprobar, tras su adquisición, cómo no dedica una sola línea a sus composiciones para Cine. Tras una presentación biográfica y artística (donde se observa que su estilo sigue las directrices de un Neoromanticismo frecuentemente con tintes nacionalistas, además de beber del Postromanticismo y el Neoclasicismo moderado), continúa con un listado de sus obras sinfónicas, conciertos, piezas para piano, etc., pero olvidándose del Cine. No deja de ser sorprendente este hecho -nada nuevo por otra parte entre muchos compositores de “sala de conciertos” al trabajar para este medio en sus inicios-, cuando entre los directores con los que colaboró se encuentra el artista más renombrado de su país y uno de los directores más importantes de la Historia, lo cual no parece serle suficiente. Una revisión al diccionario *New Grove* (SADIE, Stanley [ed.]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tomo XIII. London: MacMillan Publishers Limited, 2002, p. 709. [2001]. Second Edition) constata lo que decimos, e igualmente sucede con Lars Johan Werle (si bien de este hay por lo menos una referencia al Cine, aunque simplemente en la sección-listado de trabajos). A Erik Nordgren ni se le nombra.

director. El resultado sonoro es casi siempre de una importancia excepcional. Destacan especialmente las partituras de: *Juegos de Verano* (1950: llena de sentimientos románticos que se alternan en intervenciones intimistas de los instrumentos de viento); *Un Verano con Mónica* (1952); *Sonrisas de una Noche de Verano* (1955: intervenciones ingeniosas siempre ligadas a la historia: como en el carillón imitando caja de música que concluye con un toque de trompeta al girar el piloto de una alcoba del castillo); *El Séptimo Sello* (1956: partitura compleja, concertada con mucha belleza y con recuperación de instrumentos medievales, además de la intervención de un *Dies Irae* original, citado de la liturgia, y algunos bloques de silencio); *Fresas Salvajes* (1957: sinfonismo puro en ocasiones, más austero en otras, con unos pocos arpeggios, el “latido” de un corazón, efectos incisivos, etc.); *El Rostro* (1958: con algunos toques de guitarra y una fabulosa fanfarria al final que da sentido y cierra toda la historia); *El Manantial de la Doncella* (1959: música esencial, confiada sobre todo a la flauta sola, así como sugerencias populares y un coro religioso de sabor arcaico en el final); la citada *Esas Mujeres* (1963: apuntes musicales de composición “coqueta”, que van desde la cita de las danzas de los “locos años veinte” a una sonata original para violonchelo de tipo sarcásticamente modernista). Entre los trabajos para otros directores, son de consideración aquellos de : *Eva* (1948, de G. Molander); *Klänningen* (1963, de V. Sjöman); *Aquí Está tu Vida* (1967, de J. Troell); *Los Emigrantes* (1970, de J. Troell).

### **Lars Johan Werle**

Nacido en Gavle (Suecia) el 23 de Junio de 1926. Estudia Composición y Musicología, compone obras teatrales, ballets, música de escena, sinfonías, música de cámara. Trabaja para la Radio. Representante de la corriente más avanzada de su país, se dedica predominantemente a la música serial (en sus comienzos) y le gusta experimentar con la posibilidad del sonido electrónico.

Para el Cine trabaja en pocas ocasiones. A la llamada de Ingmar Bergman en *Persona* (1966: *film* dominado por una música “objetiva”, de composición cosificadora, de enfrentamientos duros y de disonancias provocativas, expresada con instrumentos tradicionales pero reduciendo a lo esencial el componente acústico) y para *La Hora del Lobo* (1967: contrapunto de sonidos vitreo-metálicos roto por súbitos “chillidos” musicales, con un uso dramático del ruido y también con trabajo electro-acústico, admitidos en igualdad de condiciones con la música “común” y de acuerdo con los postulados del Bruitismo. Y con muchos, intensos, silencios “audibles”). También es de destacar *Ön* (1966, de A. Sjöberg).

### **Rolf Wilhelm**

Músico alemán. Compositor de vena fácil, de orquestación brillante, fue aclamado por firmar los animados apuntes musicales para la serie 08/15, grupo de tres *films* dirigidos por Paul May de 1954 a 1956 y centrados en una sátira de la vida militar en Alemania: trabajo excelente, que con el sabor amargo de una broma agitada, se convierte inteligentemente en sátira de la propia historia, a menudo inventado con veracidad propios “gags” sonoros de buena factura. Otras partituras de Wilhelm suenan menos caracterizadoras y siguen de manera más genérica los hábitos de géneros a los que pertenece el *film*, desde la aventura o espionaje a la comedia rosa. Entre los trabajos más personales se pueden citar: *El Diablo Verde de Montecassino* (1958, de P. May); *Die Feuerrote Baroness* (1959, de R. Jugert); *Tonio Kröger* (1964, de R. Thiele: partitura romántica y melodramática que supone lo más apropiado al tono de mórbido decadentismo propuesto por el director de la historia de Mann); *Scotland Yard contra el Doctor Mabuse*, 1963, de P. May); *Los Nibelungos* (1967, de H. Reinl); *El Huevo de la Serpiente* (1977, de Ingmar Bergman: recuperación de una dimensión sonora de época, es decir, de la Alemania de los años veinte); *De la Vida de las Marionetas* (1980, de I. Bergman: intervenciones muy secas y dramáticamente eficaces, con sonidos leves, metálicos y disonantes).

### **Dag Wirén**

Nacido en Nora (Suecia) el 15 de Octubre de 1905. Estudia Música en el Conservatorio de Estocolmo y a continuación se perfecciona en París. Compone sinfonías, música para el Teatro, música de cámara y para la Radio, expresándose en un estilo neoclásico que afecta la influencia de Stravinsky y de los franceses frecuentes en la estancia parisina.

Para el Cine estuvo sobre todo cercano a Alf Sjöberg, del cual también musicalizó algunos espectáculos teatrales. Entre los mejores resultados para este director destacan: *Solamente una Madre* (1949: rica de timbres orquestales, agudeza de los temas); *La Señorita Julia* (1951: la pérdida de los sentidos y la sugerencia del paisaje son sutilmente expresados por la música); *Las Aves Silvestres* (1953). También son de consideración, para otros directores, las partituras de: *Una Lección de Amor* (1954, de Ingmar Bergman); *La Carreta Fantasma* (1958, de A. Mattsson).





## BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

-ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *El Cine y la Música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003. (1947).

Pensador y compositor se unen en este pequeño tratado para aunar criterios desde la teoría y desde la práctica sobre cómo ha de entenderse la música de cine, cuando visto lo visto y oído lo oído sobre la mayoría de *films* de los años en los que escriben esta obra, se encuentran más con decepciones que aciertos. Ofrecen el rastreo histórico de las causas de esto, los principales errores y clichés de los compositores de Cine y de los directores, y ofrecen una serie de alternativas que si bien parecen interesantes, son proporcionalmente minúsculas si se compara con todo el aparato crítico del libro.

-ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal, 2003. (1949).

Una de las obras capitales del filósofo y sociólogo alemán, posiblemente la principal en relación a la música vanguardista de las primeras décadas del siglo XX. Aquí, Adorno desarrolla buena parte de sus principales tesis sobre la relación de la música con la sociedad. Tratará los nuevos métodos compositivos y lo que suponen, incluyendo una nueva forma de escucha y aproximación, principalmente centrado en la obra de Schönberg. También se extenderá sobre Stravinsky, con una denostada visión de su obra como “restauradora”. En todo momento no se pierde de vista el referente principal de su trabajo y sus conclusiones: en la sociedad capitalista avanzada, la única vía de supervivencia de que dispone la música consiste en ser la antítesis de la sociedad, conservando así su verdad gracias al aislamiento; pero, precisamente esto, a la larga la vuelve árida. El proceso de desenmascaramiento social que propone Adorno tendrá en cuenta el proceso dialéctico como dramática pero necesaria situación en que se halla la música de su tiempo.

-ÅHLUND, Jannike. *Nuevo Cine Sueco*. Estocolmo: Instituto Sueco, 2002. (2002).

*Nuevo Cine Sueco* trata de las tendencias y concepciones existentes en el Cine y la Televisión suecas, desde Ingmar Bergman hasta las películas, directores, productores y actores más recientes. Aspectos históricos y sociológicos, especialmente, de la Suecia de los últimos años del siglo XX son analizados desde la visión que el Cine Sueco ha venido ofreciendo. También se habla del Cine Cómico, de los Dibujos Animados o del Documental, de cara a ofrecer una ecléctica visión panorámica del tema tratado.

-ALONSO, Ana. *Literatura y Cine. La Relación entre la Palabra y la Imagen*. Cáceres: Re-Bross, 1997. (1997).

En apenas cien páginas se nos presenta, como línea maestra, la relación que la Literatura y la palabra como tal tienen con el Cine. Partiendo de un breve resumen sobre las distintas teorías sobre tal relación, enseguida se profundiza en un análisis del discurso literario y del discurso filmico, trayendo a colocación importantes nombres destacados dentro de la Semiótica o la Comunicación, para pasar a tratar las influencias mutuas entre ambos campos y los aspectos referentes a la denominada “adaptación”. En definitiva, se recopilan diversas interpretaciones teóricas y se les da cierta unidad, lo cual podrá servir de paso previo para todo aquel que desee abordar la obra de cineastas que utilizan textos literarios y viceversa.

-ARCOS de, María. *Experimentalismo en la Música Cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006. (2006).

El presente volumen se acota exclusivamente al análisis y rastreo histórico de la música moderna, de la música del siglo XX en un sentido genérico, en el Cine. La autora comienza con un panorama histórico de las músicas contemporánea y cinematográfica a lo largo del siglo XX, para a partir de aquí tratar directamente las cuestiones estructurales, estéticas, históricas, etc. de estos estilos musicales en relación a la imagen. Concluye con un análisis en profundidad de la banda sonora de *El Planeta de los Simios*.

-ARISTARCO, Guido. *Los Gritos y los Susurros. Diez Lecturas Críticas de Películas*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996. (1995).

Como dice su título, se trata de un ensayo crítico sobre diez películas diferentes, cada cual tratada por bloques separados, en capítulos propios. Se incluyen *films* de directores como Antonioni, Resnais, Eisenstein o Bergman, tratando en cada caso de profundizar desde distintos prismas (lo sociológico, lo simbólico, lo psicoanalítico, lo estructuralista, etc.) en la realidad de cada obra, en su significado profundo y en la estética distintiva que cada director sabe otorgar a su arte, distinguiéndolo del de otros.

-ASSAYAS, Olivier; et BJÖRKMAN, Stig. *Conversation avec Bergman*. París: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990. (1990).

Durante tres días consecutivos del Marzo de 1990, Bergman, a los 71 años y tras toda una carrera a sus espaldas, ofreció una serie de entrevistas a estos dos cineastas y ensayistas, que acabaron siendo publicadas como libro. En ellas, Bergman habla de su oficio, de sus principios, su relación con el público y la Crítica, sus recuerdos de infancia y la importancia del elemento biográfico en su arte, que además incluye el Teatro, del cual también charlan en las entrevistas, etc. Debido a su fecha, su pueden entrever en estos párrafos visos de revisionismo por parte del director, quien en plena vejez, puede permitirse una visión y crítica del conjunto de su obra creativa que no podía tener en entrevistas de décadas pretéritas, y lo cual lleva a comprobar la severa honestidad del artista para consigo mismo.

-BAZIN, André. *¿Qué Es el Cine?* Madrid: Rialp, 2008. (1975).

Conocida obra de la teoría cinematográfica fundada en el compendio de algunos de los muchísimos artículos publicados por el autor en la prensa. De esta manera, no se pretende un dogmático academicismo, sino ofrecer una serie de agudas reflexiones que ayuden al lector y futuro espectador a comprender mejor qué es el cine. Algunos capítulos se adentran en aspectos como la ontología de la imagen fotográfica y algunas nociones históricas, pero principalmente se ofrece un análisis de *films* aislados o de algunos géneros, como el *Western*. Sus reflexiones en torno a algunas obras del Neorrealismo italiano merecen especial atención. También otras sobre la relación del Cine con el Teatro y con la Pintura.

-BELTRÁN MONER, Rafael. *La Ambientación Musical en Radio y Televisión*. Madrid: Instituto Oficial RTVE, 2006. (1984).

Partiendo de la definición de qué es la ambientación musical, el montaje musical o la ambientación sonora, Beltrán Moner pasa a presentarnos los medios expresivos (color y timbre, el ruido, el silencio...), los procesos para la ambientación sonora (lectura del guión, visionado, ortografía musical...), la utilización de los medios expresivos, los posibles defectos en la ambientación musical, las distintas técnicas del montaje musical, la modificación y tratamiento del sonido, etc. Se trata de una edición de especial interés para conocer, en definitiva, el qué, el cómo, el cuándo y el dónde, del fascinante mundo de la ambientación musical en distintos medios audiovisuales y también en la Radio, siguiendo y analizando las principales costumbres y técnicas que se han venido codificando a lo largo del siglo XX hasta

crear la taquigrafía actual, y sin preocuparse por asuntos como el cliché o los tópicos más manidos, que en principio el autor no toma en consideración negativa, debido a su trabajo habitual como ambientador musical para RTVE.

-BENET, Vicente J. *Un Siglo en Sombras. Introducción a la Historia y la Estética del Cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999. (1999).

Volumen centrado en la Historia y Estética del Cine donde, además de un recorrido histórico por las principales escuelas cinematográficas europeas, americanas e incluso de otros países un tanto olvidados de la geografía mundial, se nos ofrecen algunas nociones sobre la técnica cinematográfica de gran ayuda para abordar cualquier trabajo sobre Cine, de la índole que sea, que no pase por alto contenidos referentes a la fotografía, luz, encuadres, planos o montaje. Además, este libro quiere ser una introducción al Cine como fenómeno cultural.

-BÉRANGER, Jean. *Ingmar Bergman et ses Films*. Paris: Le Terrain Vague, 1961. (1959).

Se presentan analíticamente algunos de los principales temas del universo bergmaniano desde *Barco a La India* hasta *El Rostro* bajo los capítulos de “Nostalgia de la Niñez”, “El Tormento de la Pareja”, “El Compromiso del Yo” y “El flujo del Tiempo”. Aun cayendo en algunos errores y/o superficialidad interpretativas derivadas posiblemente de ser tan temprana publicación y de la falta de referentes concretos (artículos, entrevistas...) sobre el director sueco, de moda en la Francia de la época pero no menos enigmático y desconocido en otros aspectos, no deja de ser un muy buen testimonio de los primeros intentos -y consecuciones-exegéticas de esta filmografía hasta finales de los años cincuenta.

-BERGMAN, Ingmar. *Cuatro Obras*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1965. (1960). (I)

Se trata de los guiones de cuatro de sus películas de la segunda mitad de los años cincuenta: *Sonrisas de un Noche de Verano*, *El Séptimo Sello*, *Fresas Salvajes* y *El Rostro*. Ahora bien, no se debe confundir este tipo de guión con el denominado “guión técnico”, el cual recoge el tipo de planos, de fotografía, de composiciones generales, de entradas musicales y un largo etc., dentro de la organización que un autor desea para llevar a cabo la ardua empresa de rodar películas. Así, y como sucede con otros guiones consultados publicados como el de *Sonata de Otoño* o *De la Vida de las Marionetas*, no se recoge información útil, al menos no en términos musicales.

—. *Linterna Mágica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995. (1987). (II)

Obra autobiográfica de nuestro director centrada principalmente en su arte filmico, aunque anotando de vez en cuando recuerdos de su vida, de las personas que ha ido conociendo, familia, etc.; sus primeras películas, sus diarios de trabajo donde apuntaba casi todo, su vertiente metafísica o la comedia distendida a la que también se aproximó. Y por supuesto, interesantísimos comentarios, aun muy esporádicos, de la música de sus películas y de la influencia de la música en su vida.

—. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001. (1990). (III)

Segunda obra autobiográfica de este director, que nos permite conocer la faceta más próxima y familiar que se esconde tras el siempre “solemne” y esotéricamente magnificado apellido Bergman, para descubrir a un hombre que, con gran dosis de sinceridad y sorprendente ternura nos presenta el devenir de esa su vida, marcada por la sombra de un riguroso padre, Pastor luterano, los años de su infancia, su acercamiento al Cine, a las mujeres o a la relación con sus propios hijos, además de un sinfín de anécdotas que favorecen una agradable degustación de un libro elemental para quien quiera comprender su obra, tan autobiográfica, partiendo de aquello de que tras todo gran artista siempre se esconde un hombre.

—. *Las Mejores Intenciones*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998. (1991). (IV)

Novela escrita por el director y llevada al Cine por Bille August ese mismo año. Se trata de la visión del director de la historia de amor que vivieron sus padres, Erik y Karin (con otros nombres aquí), desde que se conocieron siendo él estudiante de Teología hasta su posterior matrimonio y llegada de los hijos. La reconstrucción bergmaniana de cómo pudo ser tal historia muestra las dificultades y malentendidos por los que pasó la pareja y también todo el amor que consiguieron generar a su alrededor como pareja, pero también se ofrece un retrato emocional y social del hombre y la mujer que tanto marcaron la personalidad del Ingmar niño, que es prácticamente lo mismo que decir que tanto marcaron su obra cinematográfica.

—. *Niños de Domingo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994. (1993). (V)

Otra pequeña novela autobiográfica de Bergman, esta vez centrándose en los primeros años de su vida, en su niñez concretamente. La naturaleza de los lugares en que veraneaba la familia, su incómoda relación con su hermano mayor, su amor-odio para con su padre, la niñera por la que tanto aprecio sentía, la patológica fascinación por su madre, el miedo a la

escuela, la poética capacidad creativa de su exaltada imaginación infantil..., todos temas imprescindibles para comprender esencialmente su obra cinematográfica, en una novela cuya agilidad, elegancia y estructuración vuelven a hacer sentir en el lector que las dotes creativas del director pueden ir más allá de lo cinematográfico y teatral para adentrarse perfectamente en la Literatura.

-BERGOM-LARSSON, Maria. *Ingmar Bergman and Society*. London: Tantivy Press, 1978. (1977).

Crítica ideológica hacia Ingmar Bergman, fruto de una época en la que las tendencias neomarxistas tenían todavía un importante peso entre intelectuales de muy diversa condición. La obra, que arroja importantísimas y obsoletas reflexiones a partes iguales, dirige la crítica basándose en que Bergman es un director de Cine que enmascara el estilo de vida burgués pero fracasa a la hora de sugerir una alternativa. La atención se centra en tres temas principalmente: la estructura patriarcal, el artista y la sociedad y la violencia interior y exterior.

-BJÖRMAN, Stig; MANNS, Torsten; SIMA, Jonas. *Bergman on Bergman*. London: Secker and Warburg, 1973. (1970).

El libro recoge varias entrevistas que el director ofreció a tres críticos de Cine (además de directores en algunos casos) entre 1968 y 1970 en Suecia. Aquí Bergman se expresa sobre su arte, desvela algunas de las más complejas claves para una correcta exégesis de su obra y lo entrelaza frecuentemente con sus recuerdos biográficos, incluidos los de su infancia. También comenta abiertamente qué es para él el Cine, qué directores le gustan o le disgustan, cómo ve el negocio y cómo se ve a sí mismo tras un cuarto de siglo en la profesión. Sin embargo, años más tarde el realizador se retractaría de muchas de las cosas aquí recogidas, quitando mucho peso a sus afirmaciones y conclusiones.

-BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la Música*. Madrid: Real Musical, 1988. (1950).

Volumen poco frecuente pero muy interesante sobre la Sociología de la Música. La visión de Blaukopf, con fuerte dosis de contenido estético, pretende explicar la evolución de los distintos sistemas musicales, la distribución de los intervalos, afinaciones, aspectos armónicos y demás, desde la evolución de la sociedad, es decir, una sociología de la música *intrínseca*. Aunque en principio el libro puede tener poca utilidad para quien desee una primera

aproximación a la Sociología musical más genérica o superficial, el libro también incluye oportunos comentarios sobre las relaciones música-sociedad en un sentido, digamos, más histórico, al uso común y típico.

-BORAU, José Luis. *La Pintura en el Cine, el Cine en la Pintura*. Madrid: Ocho y Medio, 2003. (2003).

Irregular obra que recoge las palabras del discurso que el conocido director de Cine pronunció en su nombramiento como Miembro de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La primera parte trata la presencia en el Cine de la Pintura en un nivel plástico, luminoso, formal... También los casos en los que se puede hablar de cita directa a conocidas obras de la Pintura universal. La segunda, a la inversa, trata de cómo en algunos cuadros (bien adentrados el siglo XX, claro) se puede apreciar la influencia del Cine, de sus planos, narratividad y sintaxis general.

-BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2006. (1979).

Compleja edición sociológica de considerable peso e influencia en las últimas décadas del siglo XX. El trabajo de Bourdieu pone de relieve que los criterios del gusto están estrechamente vinculados al capital económico y cultural de las diferentes clases sociales y fracciones de clase y que dichos criterios desempeñan un papel en su sociología de la dominación, que acaba por transformarse en simbólica. Con un alud de información extraída de procedimientos empíricos (tablas, estadísticas, etc.) Bourdieu se enfrenta al tema del gusto: por un lado como una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural; y de manera opuesta el punto de vista que al hacer del gusto uno de los índices más seguros de la verdadera nobleza, no puede concebir que se le relacione con cualquier otra cosa que no sea el gusto mismo. Criticado a veces por su excesivo determinismo y con muchos puntos que se prestan a la discusión según los expertos, lo que sí que no puede negarse es que se trata de una investigación rigurosa y, en relación al tema que estudia, sin duda fundamental.

-BRESSION, Robert. *Notas sobre el Cinematógrafo*. Madrid: Árdora, 2002. (1975).

Muy singular obra de un director de Cine no menos singular. Como si de un pequeño manifiesto se tratara y desarrollándose significativamente a base de aforismos, Bresson

escribe sobre cómo entiende él este arte del Cine, o del cinematógrafo, como gusta en llamar. Su concepto de la dramaturgia, del montaje, de la banda sonora y la música, de la dirección de actores, de la producción, de la *trascendencia*, del lenguaje, de la ontología de la imagen..., son algunos de los temas que se extraen de estos aforismos en uno de los directores más originales de la Historia del Cine, de no adscripción en rigor a ninguna corriente cinematográfica.

-BURKE, Edmund. *Indagación Filosófica sobre el Origen de nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*. Madrid: Tecnos, 2001. (1757).

A pesar de los años transcurridos desde su gestación, sigue siendo un punto de referencia indiscutible a la hora de ahondar en estos conceptos propios de la Estética, en tanto que antecedente del inmediato filón kantiano. Evitando la exclusión mutua de la intuición metafísica y del empirismo antropológico, el autor presenta sus ideas acerca de estos dos conceptos, de sus diferencias y de las situaciones en las que la psique y/o el alma humana capta, percibe, la esencia de lo uno y lo otro.

-BURT, George. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994. (1994). Uno de los más recientes trabajos dentro del estudio general de la música en el cine. Profundiza en el rol que juega o debe jugar la música en las películas, aspectos en relación a la caracterización (grupos de gente, significados simbólicos, contextos emocionales...) o la música como factor de enfatización dramática. También se detiene en el análisis de películas concretas y presta especial atención al oficio de compositores como Alex North o David Raksin, entre otros. La función del silencio y el elemento humano práctico en el proceso creativo completo, también son tomados en consideración.

-CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2005. (1961).

Compilación de distintos artículos, escritos y conferencias que el compositor e ideólogo norteamericano realizó a lo largo de muchos años de su vida. A través de todos ellos expuso algunas de sus teorías sobre el sonido, sobre el material sonoro de la música, sobre el silencio, sobre sus experiencias y relaciones con otros campos y sobre su forma de entender el hecho artístico musical, abierto a nuevas posibilidades una vez liberado de una serie de normas y conceptos estéticos para él ya obsoletos. En ocasiones, alguna conferencia de las aquí



recogidas reflejan en el propio texto como tal, desde un concepto estructural, no semántico, parte de su pensamiento y filosofía artística.

-CITRON, Marcia J. *Opera on Screen*. New Haven and London: Yale University Press, 2000. (2000).

En esta publicación se analiza la relación entre la Ópera y el Cine, a partir de la denominada “ópera filmada”, donde partiendo de una prospección histórica va poco a poco adentrándose en importantes producciones como *Otello* de Franco Zeffirelli, *Don Giovanni* de Joseph Losey o *Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg, entre otras. Citron analiza los “pros” y los “contras” de esta síntesis y las alabanzas o críticas dirigidas hacia este tipo de producciones. Trata de desentrañar la cuestión estética en sí que supone el llevar la Ópera a la pantalla, al Cine y la Televisión, es decir, de llevar a otro medio el género operístico, y las reflexiones e interés que ello puede suscitar, y siempre desde una perspectiva musicológica.

-COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1997. (1997).

Volumen centrado en la Historia general de la Música en el Cine, desde el Cine Mudo hasta finales del siglo XX, abordando las escuelas nacionales europeas, el Hollywood clásico, el Hollywood moderno, otros países sudamericanos y asiáticos, etc. Se recuerda además a los grandes compositores de Cine, conocidos o menos conocidos. En la segunda parte, se tratan las teorías de la Música de Cine y los principales paradigmas (estructuralismo, funcionalismo, autonomía, etc.).

-COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 2007. (1990).

Interesante trabajo sobre la obra del director, que convierte a este libro en la referencia obligada en España para quien quiera conocer en profundidad la obra del autor sueco, y lo encumbra posiblemente como la principal autoridad española en este tema. Company realiza un impresionante trabajo exegético en torno a las principales películas de Bergman, añadiendo como colofón diversos fragmentos de entrevistas hechas al director además de artículos periodísticos de críticos de la prensa española.

-COMUZIO, Ermanno. *Colonna Sonora. Dizionario Ragionato dei Musicisti Cinematografici*. Roma: Ente dello Spettacolo, 1992. (1992).

Uno de los diccionarios más importantes nunca escritos sobre compositores de Cine. Sin ningún tipo de preámbulo con datos históricos, estéticos, funcionales y demás de lo que viene a ser la música en el cine, se pasa directamente a ofrecer, a lo largo de más de ochocientas páginas, cientos de entradas donde se encuentran los principales y secundarios compositores de música para la imagen. También se incluye al final información de películas concretas con música original de particular valor e igualmente sobre otras con Música Clásica preexistente, *Jazz, Pop y Rock*.

-COPLAND, Aaron. *Cómo Escuchar la Música*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. (1939).

Sin ningún ánimo de erudición, el conocido compositor norteamericano repasa de manera general los aspectos que considera más reseñables de la Música, de cara a enseñar al lector no experto cómo escuchar la música partiendo de la premisa de que primero habrá que comprenderla, para a partir de ahí comenzar tal andadura. De esta manera, Copland escribe sobre los principales elementos del lenguaje musical como la melodía, la armonía, el timbre, etc. También se adentra en una explicación de algunas de las más importantes formas musicales, sin abandonar además algunas interesantes reflexiones sobre Estética. Es de destacar su capítulo dedicado a la música cinematográfica, uno de los primeros de Historia de la Música de Cine.

-CORTINA, Adela. *La Escuela de Fráncfort. Crítica y Utopía*. Madrid: Síntesis, 2008. (2008).

Se trata de ofrecer una introducción a esta conocida escuela filosófica y sociológica. Comenzando por una breve historia de la Escuela, enseguida pasamos a tratar aspectos propios de la Teoría Crítica, su evolución, la crítica a la razón instrumental, el salto de la utopía del trabajo a la utopía de la comunicación y asuntos tocantes con la eticidad y la moralidad. La excesiva relevancia que la autora da a Habermas genera en el lector la sensación de ser un libro escrito desde el pensamiento de éste nombre, lo cual va en detrimento de una necesaria profundización en los miembros “indiscutibles”, como Adorno o Horkheimer, siendo esto más un defecto que un efecto para el lector que desee una aproximación y verdadera introducción en las ideas completas de la Escuela.

-COWIE, Peter. *El Cine Sueco*. México: Ediciones Era, 1970. (1966). (I)

Se trata de la obra capital del estudio del Cine Sueco. Libro legendario donde los haya, abarca la Historia del Cine Sueco desde sus orígenes con el Mudo hasta 1966, fecha de su publicación. De esta manera, se da cabida a la obra de cineastas como Victor Sjöström o Alf Sjöberg, sin olvidarse de la nueva generación de talentos (Bo Widerberg entre ellos) y por supuesto de Ingmar Bergman, a quien a pesar de la relativa juventud de su obra por entonces, ya considera el genio del Cine Sueco, y a quien, por la misma razón, dedica toda una mitad del libro, demostrando además que conoce profundamente los entresijos del siempre difícil cine del artista escandinavo.

—. *Ingmar Bergman. A Critical Biography*. New York: Limelight Editions, 1992. (1982). (II)

Si la anterior obra del autor es considerada una de las capitales en el estudio del Cine Sueco, ésta lo es sobre Ingmar Bergman, como el mismísimo Bergman reconoció en unas palabras que le dedicó. Incluye unas cien fotografías y exhaustivas fichas de los *films*. Cowie escribe sobre la importancia de la infancia en el artista adulto, sobre la herencia cultural recibida, las primeras obras y la influencia que acusan, así como la llegada de su estilo propio, de Autor, y la realización de obras maestras como *El Séptimo Sello*, *El Silencio* o *Fanny y Alexander*. Su aparato exegético se vale de las reflexiones y aportaciones de autores pretéritos a esta publicación, entre los cuales se encontraría él mismo como uno de los pioneros, pero profundiza en algunos aspectos que otros escritores sólo habían esbozado.

-CHION, Michel. *La Música en el Cine*. Barcelona: Paidós, 1997. (1985). (I)

Es considerado uno de los libros más importantes del estudio de la Música de Cine del último cuarto del siglo XX. Aunque muchos de sus planteamientos nos parecen realmente discutibles no podemos negar que es un libro imprescindible para cualquier trabajo músico-cinematográfico. Gracias a su modernidad posee una perspectiva abarcadora donde tras el clásico recorrido histórico en este tipo de obras, desde los orígenes del Cine Mudo hasta nuestros días, se enfoca la música de cine como elemento y como medio; como mundo; y como tema, metáfora, y modelo; ejemplificando a través de innumerables películas de todos los tiempos lo que el autor pretende decirnos con esto. Por último se ofrece un análisis general de los principales cineastas y sus compositores.

—. *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós, 2007. (1990). (II)

Aquí Chion nos introduce en el mundo de los sonidos que acompañan la imagen, pero los “sonidos” en el sentido más amplio de la palabra: los ruidos ambientales que tiene una película, los ruidos concretos en la vida diaria de los personajes, la música, etc. Todo ello canalizado hacia la comprensión del lector de que las películas no se “ven” sino que se “audio-ven”. Así, se hablará del contrapunto entre la imagen y el sonido, del valor añadido recíproco entre ambos planos, de las “tres escuchas” del sonido, de las capacidades de ilusión de esta interacción... Y sin olvidar los lógicos aspectos tecnológicos que ese campo requiere, junto con numerosos ejemplos de películas, anuncios o programas televisivos.

-DÍAZ, Carlos. *Nihilismo y Estética. Filosofía de Fin de Milenio*. Madrid: Cincel, 1992. (1987).

El autor retrata su visión de los procesos de muy diversa índole que han ido surgiendo en la modernidad. La progresiva pérdida de referentes y valores teológicos y éticos entre la sociedad que rodea a cada individuo en la vida cotidiana, a la que sigue un componente estético de bajos vuelos que ha pasado de lo apolíneo a una singular imagen de lo dionisiaco, conducen a Díaz a ver con preocupada crítica la sociedad de las últimas décadas del siglo XX.

-DONNER, Jörn. *The Personal Vision of Ingmar Bergman*. Bloomington: University of Indiana Press, 1964. (1962).

Primer volumen sueco que tuvo extensa difusión en el extranjero. Analiza la obra bergmaniana hasta principios de los años sesenta, y aunque criticado por la torpeza exegética y formal de algunas conclusiones y secciones, no deja por ello de ser un importante referente para introducirse en este universo cinematográfico, además de facilitar la obtención de información interesante sobre las películas, más aún en una época en que se empezaba a demandar mayor información sobre uno de los directores europeos de moda.

-DUNCAN, Paul; WANSELIUS, Bengt (eds.). *The Ingmar Bergman Archives*. Köln: Taschen, 2008. (2008).

Impactante publicación en formato de lujo. Con un tamaño y peso excepcional, la Taschen añadió en el 2008 a Bergman en esta serie editorial en la que ya se habían presentado otros grandes genios del Séptimo Arte. Se encuentra a medio camino entre la literatura bergmaniana y la fotografía, pues el principal motivo de su formato “panorámico” es la

inclusión de innumerables fotografías (muchas de ellas inéditas) sobre escenas de rodaje, sobre eventos en torno al director, su vida privada, fotogramas de películas, escenas del teatro, etc. Se ofrecen muchos datos de su carrera artística hasta ahora desconocidos, entrevistas igualmente desconocidas o de difícil localización, además de reunir juntas las palabras ya publicadas a lo largo de los años en obras separadas de Steene, Cowie, Donner, las de las memorias autobiográficas el director y un largo etc. Muchas veces se trata de información de primera mano ofrecida directamente por el propio director, pues el libro se empezó a gestar tras la donación de Bergman a la *Ingmar Bergman Foundation* de cajas y cajas con material que había ido acumulando a través de su vastísima carrera. Impresionante. Tanto en lectura como en fotografía.

-FONTÁN JUBERO, Pedro. *Los Existencialismos: Claves para su Comprensión*. Madrid: Ediciones Pedagógicas, 1994. (1994).

Pequeño manual de carácter introductorio pedagógico para conocer mejor y tener unos puntos de referencia elementales sobre la corriente filosófica existencialista, que posibilite al interesado acudir posteriormente a las obras concretas de los principales nombres de la misma. Partiendo de una presentación genérica a qué es el Existencialismo, se pasa rápidamente a tratar, comenzando por el lejano pero ineludible referente-base de Kierkegaard, las principales teorías de Heidegger, Sartre, Jaspers y Marcel.

-FREUD, Sigmund. *Paranoia y Neurosis Obsesiva*. Madrid: Alianza Editorial, 2008. (1909-11).

A partir de sus historiales clínicos, Sigmund Freud lleva a cabo una verdadera reconstrucción orgánica de la personalidad completa del enfermo, lo que supone incluir los aspectos biográficos y del entorno y sumergirnos a la largo de su obra en la diagnosis y la terapia del psicoanálisis llevado a la práctica, en esta ocasión abordando las clásicas patologías de la paranoia y la neurosis obsesiva siguiendo el caso de un magistrado de Sajonia a partir de sus memorias y de un caso tratado directamente por Freud.

-FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2002. (1976).

Manual general de Estética de la Música desde la Antigüedad hasta el Siglo XX donde, partiendo de un lenguaje conciso y esclarecedor el autor italiano nos facilita la posibilidad de

acceder a los principales nombres de la disciplina filosófica para tener una visión de conjunto donde la Sociología y la Historia no son olvidadas. Todo un clásico a día de hoy y altamente recomendable para todos aquellos que deseen una primera aproximación y toma de contacto a nivel general con el fascinante mundo de la Estética de la Música.

-FURIÓ, Vicenç. *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra, 2000. (2000).

Se nos presenta una visión sociológica del Arte desde una aproximación académica que incluye la Estética, la Historia del Arte y la Sociología, a partes iguales, lo que permite una visión de conjunto basada en una organicidad de contenidos más que sugerente. Estilos, propaganda, política, mecenazgo, el mundo de la Crítica, la destrucción del Arte y un largo etc. se agrupan bajo una obra que, aunque lamentablemente no profundiza sobre cuestiones musicales en comparación con la Pintura o la Escultura, sí que ofrece datos de notable interés para tomar referencias oportunas.

-GADO, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press, 2007. (1986).

Una de las obras más profundas y complejas jamás escritas sobre Bergman, superando en ocasiones con creces a importantes y renombradas voces del estudio de este *corpus* filmico. Aun siendo muchas de sus conclusiones más que polémicas -que lo son-, discutibles, y aun habiéndose centrado en ocasiones de manera excesivamente rígida y fija en aspectos psicológicos y psicosexuales, lo cierto es que muchas de sus reflexiones y conclusiones están tan bien justificadas y llegan a tal nivel de agudeza y complejidad que para cualquier estudioso bergmaniano es un libro no ya imprescindible, como lógicamente es, sino un libro que puede suponer un serio “baño” de humildad cuando se piensa que ya está todo dicho o que se sabe casi todo sobre el realizador sueco. El libro está escrito con una estructura estrictamente cronológica, desmenuzando película por película, pero siempre llegando a puntos de encuentro e insospechados lugares comunes exegéticos que rompen una rigidez que realmente nunca es tal.

-GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del Siglo XX*. (Primera parte). Madrid: Alpuerto, 2000. (2000).

Muy interesante volumen del investigador y compositor español, que se centra en los primeros años de lo que fue el cambio estilístico y estético de la música llegados los últimos

años del siglo XIX y el salto al XX. Concretamente, García Laborda acota esta primera acechancia del tema a la franja 1890-1914, lo cual permite al lector una mayor profundización en aquellos primeros movimientos históricos de ruptura y modernidad al venir dedicado un tomo entero a los mismos. De talante decididamente ecléctico, esta obra comienza con una primera parte de carácter histórico a la que le siguen una segunda parte desde una perspectiva estilístico-analítica sobre obras de Mahler o Busoni, Debussy o Webern entre otros, y una tercera parte que añade la perspectiva estructural en torno al concepto de “emancipación” aplicado a la disonancia, el timbre o el ruido, entre otras cuestiones. Uno de los mayores puntos de interés y originalidad de la obra de García Laborda frente a otras obras análogas, es la muy acertada inclusión de partituras, las cuales son trabajadas además en profundidad, facilitando la comprensión y asimilación del lector de unas obras en ocasiones realmente complejas.

-GERVAIS, Marc. *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2001. (1999).

Contando con una presentación de la propia Liv Ullmann, el libro se desarrolla en dos secciones. En la primera se recorre la carrera artística de Bergman desde sus comienzos hasta *Fanny y Alexander*, deteniéndose más tiempo en sus obras maestras en detrimento de las películas que el escritor considera obras menores. Por momentos se incide de manera especial en cuestiones de índole metafísico y religioso, debido sin lugar a dudas a que el propio Gervais sea un religioso jesuita. La segunda sección se centra en un análisis cinematográfico pormenorizado de diversas secuencias de *El Séptimo Sello*.

-GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: The British Film Institute, 1987. (1987).

Una de las obras más importantes de la teoría músico-cinematográfica. Gorbman nos adentra en un trabajo teórico y analítico que combina lo histórico, lo psicológico y lo semiológico para estudiar el funcionamiento de la música en el cine y su razón de ser, siguiendo la estela de su desarrollo desde la época del Cine Mudo. Analiza en profundidad el modelo de Max Steiner como paradigma del modelo músico-cinematográfico en el Hollywood clásico y también recoge a modo de resumen la visión crítica de Adorno y Eisler. Por último analiza el trabajo de tres *films* ya clásicos como *Sous les Toits de Paris*, *Zéro de Conduite* y *Hangover Square*.

-GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia de la Música Occidental*, vols. I y II. Madrid: Alianza Música, 2002. (1960).

Estos dos conocidísimas ediciones dentro del ámbito musicológico recorren toda la Historia de la Música de la tradición culta occidental o, lo que viene a ser lo mismo, de lo que genéricamente llamamos Música Clásica, desde sus orígenes allá por la Antigua Grecia hasta las vanguardias y neovanguardias del siglo XX, donde también se deja un poco de espacio a otras músicas como el *Jazz*. Los principales compositores, obras y corrientes, las formas musicales, algunos apuntes del Pensamiento Musical, la relación con otras artes de cada período de cara a comprender mejor cada estilo y género, la conexión sociológico-histórica, etc., son tratados con el rigor de la que es a día de hoy una fuente literaria de referencia obligada dentro de este campo. Se incluyen muchos fragmentos de partituras y también textos diversos además de ilustraciones de apoyo.

-HEIJNE von, Ingemar. *Lars Johan Werle*. Stockholm: Atlantis, 2007. (2007).

Publicación sobre uno de los compositores suecos modernos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, apenas conocido fuera de sus fronteras y sobre el que no había publicación alguna de estas características, continuando con la serie de retratos que la editorial está llevando a cabo sobre músicos. Aquí, el autor trata de acercar al público la vida y obra del compositor con un lenguaje y formas asequibles y muy humanas, plagadas de anécdotas y comentarios directos, tratando siempre de reflejar cómo es el hombre común, además de su arte. El libro viene acompañando con un CD donde se recogen algunas piezas del compositor. Desde sus inicios con el *Jazz* hasta su introducción en las neovanguardias más radicales, esta obra, bien en las palabras de Von Heijne o las del propio músico (el libro se desarrolla a través de esta continua alternancia), pretende conocer mejor la obra de Werle, quien no trabajó demasiado para el Cine. Compuso la música de dos *films* de Bergman (*Persona* y *La Hora del Lobo*) de los cuales no se habla aquí más que en un par de párrafos dispersos, no dando a este hecho creativo demasiada importancia, visto lo visto.

-HOOGEN van den, Eckhardt. *El ABC de la Ópera. Todo lo que Hay que Saber*. Madrid: Santillana, 2008. (2003).

Guía orientativa para adentrarse en el mundo de la Ópera. Comienza con una introducción histórica a la que sigue lo que viene a ser el gran grueso de la obra: cientos de óperas



comentadas, en las que a una ficha donde se especifican diversos datos, se añade una detallada sinopsis. Finalmente se incluye otra información enciclopédica, esta vez sobre los principales compositores de Ópera, y para terminar, un interesante glosario de toda esa terminología específica en torno a este género musical.

-HÖÖK, Marianne. *Ingmar Bergman*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1962. (1962).

Una de las primeras obras escritas sobre el director. De afirmaciones un tanto polémicas, algunas nunca fueron aceptadas por Bergman. Höök analiza su obra hasta principios de los años sesenta, incluyendo también sus trabajos para el Teatro y la Radio. También se habla de la relación del cineasta con su familia y la influencia de ello en su obra, además de la relación con los actores, actrices y su equipo. Sus palabras de la visión de Bergman sobre la Mujer fue motivo de largas discusiones en los años venideros.

-KERNER, Dieter. *Grandes Músicos. Sus Vidas y sus Enfermedades*. Barcelona: Ediciones Mayo, 2003. (1963).

Entretenido y fascinante libro sobre las enfermedades físicas y psíquicas de los principales compositores de la Música Clásica. Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Ravel..., y muchos otros son tratados y analizados, aportando de esa manera un grano de arena a la Musicología, pues estos asuntos no suelen ser observados por la disciplina “oficial”.

-KIERKEGAARD, Sören. *Tratado de la Desesperación*. Barcelona: Edicomunicación, 1994. (1849).

También conocido por *La Enfermedad Mortal* se trata de una de las obras más importantes del trágico filósofo danés. En ella, presenta con su característico estilo algunas de sus teorías, esas que le convirtieron en el principal precursor de la corriente filosófica existencialista. Parte de una crítica radical a la filosofía de Hegel como ridícula e inútil, por falsear el conocimiento que el Hombre puede lograr de sí mismo al crearle una falsa perspectiva de infinitud. Por el contrario Kierkegaard muestra un hombre esencialmente finito, que no puede ni podrá alcanzar una visión del *absoluto* (aunque sí, con sucesivas aproximaciones o estadios, acercarse al *absoluto*). La secuencia que propone no tiene fin y provoca la aparición de la angustia, que representa la posibilidad de ser todo y, a la vez y por la misma razón, la imposibilidad de ser uno mismo.. Así pues, el yo está abocado a la desesperación. Este “tratado del alma”, como bien podría denominarse a este libro, muestra a un hombre que se

encuentra solo, que ha perdido el intercesor ante Dios que constituía la Iglesia y ahora este conflicto produce un vacío aterrador y desesperado.

-KOSKINEN, Maaret (ed.). *Ingmar Bergman Revisited*. London: Wallflower, 2008. (2008).

Cuando parecía que ya no quedaba nada por decir sobre el director, que ya no podrían salir nuevos escritos sobre su cine tras tantas décadas de trabajos y de luz arrojada sobre su obra, surgen nuevas publicaciones como ésta, con acertadas pretensiones de revisionismo. Se trata de una serie de artículos, de pequeños ensayos que no tratan sólo el Cine, sino también otras facetas del artista como el Teatro o la Televisión. Participan algunos de los nombres más destacados del estudio de su obra, como lo son Birgitta Steene, Paisley Livingston, John Orr o la propia Maaret Koskinen, que vuelven a retomar algunos de los temas principales en Bergman, como la cuestión religiosa, filosófica, la herencia teatral o la relación con el factor social, en su cine, en todos los casos desde una óptica especial, novedosa en muchos momentos.

-KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. New York: Oxford University Press, 1960. (1960).

Una de las publicaciones más importantes en cuanto al estudio del Séptimo Arte se refiere. Kracauer parte de una definición y análisis de las características generales del Cine, desde los conceptos básicos hasta reflexiones de índole psicológico de muy diverso calado, para continuar con una visión panorámica de carácter historicista, donde entre otras muchas cosas se incluirán interesantes reflexiones sobre la relación del diálogo y el sonido y del papel de la música en el cine. A su vez, profundizará en el Cine Experimental, en la relación del Cine con el Teatro y del Cine con la Novela. Todas sus reflexiones vienen imbuidas de una seria reflexión psicológica y estética.

-LACK, Russell. *La Música en el Cine*. Madrid: Cátedra, 1999. (1997).

Imprescindible obra sobre el análisis general de la Música de Cine, que ha llegado a imponerse con los años como uno de los libros básicos, estándar, de esta disciplina musicológica. El autor nos conduce a través de la Historia del Cine desde su etapa muda a la sonora, recorriendo los principales nombres y escuelas cinematográficas. Y todo ello con el interesante apoyo transversal de la Filosofía y la Psicología, ahondando además en el impacto emocional de la música sobre el espectador.

-LASTRA, Antonio (ed.). *La Filosofía y el Cine*. Madrid: Editorial Verbum, 2002. (2002).

Este volumen consta de diez ensayos y un apéndice escritos por diversos autores que no siendo todos filósofos ni profesionales del Cine, dirigen su “profana” mirada como la mirada de quien quiere ver, y querer ver viene a ser la emulación del querer saber que caracteriza a la Filosofía. Se recogen las actas de los cursos de Filosofía y Cine ofrecidos en la Biblioteca Regional de Murcia en 1999 y se filosofa en torno a la obra de Tarkovsky, Bresson, Bergman o Dreyer entre otros.

— (Ed.). *Estudios sobre Cine*. Madrid: Editorial Verbum, 2004. (2004).

Obra que sigue a la anterior, esta vez se trata de una Introducción y seis ensayos de muy diversa consideración, pero siempre con el mismo punto de mira, esto es, el Séptimo Arte. Son: “El Cine de Bardem y las Conversaciones de Salamanca”, “Mitología del Fin: *Apocalypse Now Redux*”, “El Psicópata en el Cine de Masas”, “James Agee; una Apreciación”, “El Fantasma que Vivía en la Caverna: Análisis de *Los Otros*”, “La Escritura y lo Visual: una Lectura de la Carta en el Cine de Época”.

-LEVITIN, Daniel J. *Tu Cerebro y la Música*. Barcelona: RBA Libros, 2008. (2006).

Profundo estudio sobre las formas en que el cerebro interioriza la música. Levitin se sirve de la Neurociencia más avanzada y de la más rigurosa Psicología Evolutiva para dar respuestas al porqué de los distintos estados de ánimo que provoca la música. Recurriendo a las últimas investigaciones y con ejemplos de piezas musicales que van desde Mozart o Duke Ellington a Van Halen, el autor intenta responder a cuestiones tales a si tenemos un límite para adquirir nuevos gustos musicales, qué revelan los escáneres sobre las respuestas del cerebro a la música, la posibilidad o no de que nuestras preferencias musicales se determinen en el útero...

-LEXMANN, Juraj. *Theory of Film Music*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. (2006).

Libro de carácter analítico en el que el autor se adentra en cuestiones estéticas, semióticas, estructurales y formales para estudiar la presencia de la música en el cine. Las distintas funciones de la música en el cine también son tratadas (desde lo estructural, lo dramático, lo estético, etc.), y en el conjunto general de sus poco menos de doscientas páginas los aspectos psicológico-perceptivos tienen especial relevancia. Sus observaciones son reforzadas con más de doscientos ejemplos de distintas películas de todas las épocas y estilos.

-LIVINGSTON, Paisley. *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. London: Cornell University Press, 1982. (1982).

Este libro, frente a muchos otros sobre Bergman, pretende llevar a cabo una aportación significativa original que no se limite (como sucede con mucha frecuencia) a repetir lo mismo. Así, Livingston centra su análisis en cambiar la visión de Bergman como un director pesimista interesado principalmente en sus privadas e irresolutas crisis personales y proyecta algunos de los temas de este cine a la amplia esfera social. De amplio ámbito y aproximación interdisciplinar, este *Ingmar Bergman and the Rituals of Art* intenta servir como un nuevo modelo de crítica en el que el análisis textual y la teoría cultural se complementan y enriquecen mutuamente. La profunda interpretación de Livingston -no exenta por cierto de divagaciones un tanto excesivas- de la obra del artista sueco demuestra que sus implicaciones se extienden mucho más allá del dominio de la Crítica cinematográfica o la Estética.

-LUDMANN, René. *Cine, Fe y Moral*. Madrid: Rialp, 1962. (1956).

Publicación de marcado cariz adoctrinador cristiano, trata sobre el cine y su influencia sobre el comportamiento moral (resumen histórico, influencia específica del cine, los remedios), la relación del cine con la fe (un problema de fe más que de moral, elementos desfavorables a la fe) y los valores positivos del cine (el cine como instrumento de investigación y como medio de evangelización). También habla de cuatro tipos específicos de *films*: el antirreligioso, el irreligioso, el espiritualista y el cristiano.

-MARCO, Tomás. *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 2003. (2003).

Volumen centrado en tratar el desarrollo histórico de la música culta occidental durante el siglo XX. El conocido escritor y compositor español hace un completísimo recorrido desde las postrimerías decimonónicas hasta los mismísimos años finales del siglo XX, con la perspectiva que le permite estar escrito ya en el siglo XXI. Las principales corrientes musicales (Expresionismo, Neoclasicismo, Aleatoriedad...) y los principales compositores (Schönberg, Webern, Stravinsky, Boulez, Pärt...) van sucediéndose en una avalancha de datos que no olvida a compositores y subcorrientes menos conocidas pero que también han ido configurando la articulación musical del siglo de la iconoclastia. El Pensamiento Musical es muy tenido en cuenta por el autor para facilitar las claves comprensivas de estas músicas tan dadas a la incomprensión de muchos oyentes. Tal vez un defecto a tener en cuenta sea la

falta de partituras en el texto, lo que por momentos convierte a sus páginas en una acumulación de datos un tanto abstracta a la que le falta la concretización de lo musical en sí.

-MARION, Denis. *Ingmar Bergman*. Saint-Amand: Gallimard, 1979. (1979).

Pequeño ejemplar sobre el director que sigue la estela de casi toda la literatura anterior a su fecha de publicación, aportando pocas novedades al estado de la cuestión. Así, hablará de: Dios y el problema del *mal*, el tema de la “máscara”, su pesimismo congénito, el drama mental, etc. Realizará también un estudio un poco más detenido de *films* concretos como *Fresas Salvajes*, *Persona* o *Sonata de Otoño*.

-MARTIN, Barclay. *Angustia y Transtornos Neuróticos*. Barcelona: Herder, 1978. (1974).

La obra va dirigida a los estudiantes interesados en algo más que una mera introducción superficial a un estudio de los trastornos neuróticos, colocándose en un alto y actualizado (a pesar de su fecha de edición) nivel científico, que convierte por momentos en ardua su lectura para profanos en el tema. Se tratan los síntomas del trastorno neurótico (reacción de angustia, reacción fóbica, la histeria...), la angustia, las cuestiones de herencia, las estrategias de evitación aprendida, las características del trastorno neurótico (el entorno, la ira, el afecto negativo...), y las cuestiones referentes a la dinámica.

-MEEKER, David. *Jazz in the Movies. A Guide to Jazz Musicians 1917-1977*. London: Talisman Books, 1977. (1977).

Una de las poquísimas y más completas obras sobre la presencia de la música *Jazz* en el Cine. Abarcando sesenta años desde 1917 y refiriéndose no sólo a los Estados Unidos, sino también a otros países del Mundo, se ofrece alfabéticamente la ficha de unas dos mil quinientas películas en las que aparecen músicos de *Jazz* en pantalla o bien este estilo contribuye significativamente a la banda sonora.

-MERA, Miguel; BURNAND, David (eds.). *European Film Music*. Aldershot: Ashgate, 2006. (2006).

Obra de publicación relativamente reciente que incluye hasta doce artículos de distintos autores, algunos muy remarcables centrados en el estudio de la Música de Cine. Aunque de naturaleza fragmentaria y poco orgánica por tratarse de artículos aislados de distintos teóricos, no deja de tener interés un volumen que incluye, entre otros, un análisis general de la música

en el Neorrealismo italiano, en la obra de Werner Herzog, en las producciones alemanas entre 1927 y 1945 o su funcionalidad en la obra de Theo Angelopoulos... En todos los casos nos movemos en el ámbito del cine europeo.

-MEYER, Leonard B. *Emoción y Significado en la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. (1956).

Partiendo de la *Gestalttheorie* y de la Teoría de la Información el investigador americano interpreta la estructura del discurso musical y el tipo de reacción emotiva que éste provoca en el oyente, partiendo de la consideración de la música como un estímulo que crea tensiones y resoluciones. Así, el significado de la música será el producto de una espera. La resolución que siga no acarreará jamás, sin embargo, una sorpresa total, porque comporta el cocimiento de la situación precaria e inestable cuya solución se configura como un campo de posibilidades dentro de un determinado estilo o técnica musical.

-MICHAELS, Lloyd (ed.). *Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. (2000).

Bajo esta edición se encuentran seis artículos de diferentes autores, todos ellos girando en torno a un mismo punto, el *film Persona* (1966). Participan nombres tan importantes como Birgitta Steene o Susan Sontag, cada cual abarcando algunos de los muchos aspectos de ese complejo poliedro audiovisual que es este largometraje, como por ejemplo su posición en el panorama cinematográfico de los años sesenta, las teorías feministas y el deseo lésbico o los juegos metalingüísticos y distanciadores en el film.

-MITRY, Jean. *Estética y Psicología del Cine. Las Estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 1999. (1963). (I)

Bajo este título se esconde uno de los tratados de Cine más importante de la Historia del celuloide. Mitry, gracias a su extenso conocimiento del Séptimo Arte se posiciona desde la Estética para hablarnos, con la densidad y profundidad que ello requiere, de la relación del Cine con otras artes, con el lenguaje y de la imagen consigo misma. Las estructuras de la imagen (planos, angulaciones, etc.) también tendrán aquí cabida, para concluir con un acertado estudio del ritmo musical y el ritmo prosódico y las principales teorías del montaje.

—. *Estética y Psicología del Cine. Las Formas*. Madrid: Siglo XXI, 2002. (1963). (II)

Segundo tomo del escritor francés sobre estas cuestiones, pero ahora desde una perspectiva formal. Dividido en tres grandes bloques, cada uno con sus subapartados correspondientes, son tratados aspectos referidos a la cámara libre y la profundidad de campo, la palabra y el sonido, las relaciones entre el Teatro y el Cine, la Literatura y el Cine... Incluye además aspectos sobre la música en el cine en uno de los subapartados.

-NIETO, José. *Música para la Imagen*. Madrid: Iberautor, 2003. (1996).

Este conocido compositor español para música de cine nos enseña los entresijos de su profesión en un volumen donde analiza las razones de la necesidad de música en las películas, su funcionalidad estructural y rítmica o los factores estéticos necesarios. También incluye aspectos relacionados con la sincronización música-imagen, la cualidad física del sonido como elemento acústico o las mezclas finales. Todo ello con un buen número de ejemplos de algunas de las películas más importantes donde ha trabajado, que ayudan a una correcta asimilación de los contenidos.

-OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *La Música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005. (2005). (I)

Publicación que agrupa las actas de los Cursos Extraordinarios sobre la Creación Musical en la Banda Sonora de la Universidad de Salamanca que tuvieron lugar en dicha universidad los años 2002 y 2004. Estructurado en cuatro bloques, el primero aborda el uso cinematográfico de la música preexistente, el segundo las teorías y análisis musicales para la banda sonora, el tercero se centra en algunos compositores de música para cine y el cuarto en las investigaciones actuales sobre el tema. Importantes teóricos como Conrado Xalabarder, Jaume Radigales, Joan Padrol o la propia Matilde Olarte, se dan cita en los presentes artículos para abordar el hecho músico-cinematográfico desde diversos enfoques.

— (Ed.). *Reflexiones en torno a la Música y la Imagen desde la Musicología Española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009. (2009). (II)

Al igual que en el caso anterior, este volumen agrupa las actas de los Cursos Extraordinarios sobre la Creación Musical en la Banda Sonora de la Universidad de Salamanca, pero esta vez en los años 2006 y 2008, complementando al primero. Sin embargo no se trata simplemente de un compendio de actas, sino que nace, como dice su título, de una reflexión de la Musicología actual hacia los estudios de Música e Imagen en España. Se estructura en cinco

bloques: sobre el uso de la música de concierto en el cine, sobre la Música e Imagen en el cine español, sobre el Musical y los videojuegos, sobre nuevas miradas y enfoques para la música incidental y sobre las nuevas reflexiones sobre Música y Cine. Además de algunos de los nombres destacados con anterioridad y que vuelven a colaborar aquí, podríamos añadir a José M. García Laborda, Vicente Galbis o Joaquín López.

-ORTEGA y GASSET, José. *La Deshumanización del Arte y otros Ensayos de Estética*. Madrid: Espasa Calpe, 2008. (1925).

A día de hoy ya un texto clásico del pensamiento estético español. Ligado directamente a la dinámica de los movimientos renovadores del Arte que surgieron en la España de los años veinte. Ortega comienza hablando de la impopularidad del arte nuevo y las causas de esto, de qué entiende él por “deshumanización” del Arte, en un ensayo que incluye desde algunas reflexiones fenomenológicas hasta la intrascendencia del arte. La presente publicación agrupa otros interesantes artículos de estética como “Arte de Este Mundo y del Otro” o “Diálogo sobre el Arte Nuevo” del que es junto a Unamuno el pensador más importante del siglo XX español.

-ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, María Jesús. *La Pintura en el Cine*. Barcelona: Paidós, 1995. (2003).

El libro aborda el poco estudiado mundo de la relación entre la Pintura y el Cine, estableciendo sus complejas relaciones o las semejanzas y las diferencias entre ambos tipos de representación visual. Se habla del cine como pintura en movimiento, del *biopic* a partir de la vida y obra de importantes pintores, del encuadre como marco, del *tableau vivant*, la importancia de la composición y la luz para transmitir una sensación pictórica en determinadas escenas cinematográficas... Volumen imprescindible para poder definir unívocamente como pictóricas esas escenas cinematográficas, conociendo las claves para su comprensión y asimilación del trasvase estético necesario.

-PERNIOLA, Mario. *La Estética del Siglo Veinte*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001. (1997).

Manual centrado en la Estética del siglo XX, que intenta hacer más asequible esta ardua disciplina cuando nos adentramos en este siglo. Perniola recurre a cuatro ejes básicos: la vida, la forma, el conocimiento y la acción para, siguiendo la estela sobre la modernidad de Kant y



Hegel, introducir al lector en los principales nombres que aportaron sus ideas a la Estética en el siglo XX más allá de los nombres que se reclaman de precedentes tan ilustres, incluyendo muchos otros. Se trata de una obra perfecta para quien esté interesado en encontrar en una sola obra esclarecedora y de moderada extensión, las teorías de nombres como Bergson, Cassirer, Habermas, Wittgenstein, Wölfflin, Heidegger y un largo etc.

-PLANTINGA, León. *La Música Romántica*. Madrid: Akal, 2002. (1984).

Principal referencia dentro de la Historia de la Música cuando se desea estudiar el período romántico. La Ópera, el sinfonismo, la música de cámara, los nacionalismos..., el conocido autor no se deja nada en el tintero a lo largo del amplio volumen, que incluye también un análisis de unas veinte obras clave del período, describiéndose éstas con gran detallismo y claridad. Además, las numerosas ilustraciones ayudan a recrear la atmósfera histórica del siglo.

-POLO, Magda. *La Estética de la Música*. Barcelona: Editorial UOC, 2008. (2008).

Debido a su corta extensión y al estilo (claro y directo), hablamos de una obra perfecta y muy recomendable para una toma de contacto con la esfera de la Estética Musical. La Antigüedad, la Edad Media, la Edad Moderna..., hasta el siglo XX en conjunto, la autora no olvida nada a la hora de trazar la línea maestra de la evolución de la Estética y los principales sistemas filosóficos que han hecho sus respectivas aportaciones.

-POUSSEUR, Henri. *Música, Semántica, Sociedad*. Madrid: Alianza, 1984. (1971).

Pequeña obra de este compositor heredero espiritual de Webern en la que revisa conceptos como la polifonía teniendo en cuenta las nuevas obras del siglo XX como el *Op. 31* de Schönberg, que analiza minuciosamente, o el tema del *orden* en la nueva música. También reflexiona sobre el concepto de la muerte de Dios y la crisis del Arte en relación a las obras musicales de vanguardia. La base sobre la que se sustentan sus reflexiones es la relación entre música y sociedad, donde la psicología freudiana o los enfoques marxistas pueden ser traídos a colación siempre con ánimo de defender que la gramática musical paraleliza una gramática de lo real, de la vida, de la sociedad.

-POWRIE, Phil; STILWELL, Robynn (eds.). *Changing Tunes: the Use of Pre-existing Music in Film*. Aldershot: Ashgate, 2007. (2006).

La música preexistente ha sido utilizada en el Cine desde sus mismísimos comienzos, incluida la era muda. Puede tratarse de Música Clásica, de *Jazz*, de *Pop*..., siempre y cuando fuese compuesta con anterioridad al *film* en que aparece y sin la intención inicial de que fuese a formar parte del mismo. De esta manera, la obra da cuenta de la utilización de música preexistente en algunas películas de Kubrick, de Coppola o Almodóvar, analiza el papel del acordeón en el cine francés, el de la Canción Popular en algunas producciones de los años 90..., y todo ello bajo la pluma de renombrados nombres como Claudia Gorbman o los propios editores del libro.

-PRENDERGAST, Roy M. *Film Music. A Neglected Art*. New York: W. W. Norton & Company, 1992. (1977).

Se puede considerar en muchos aspectos como uno de los estudios pioneros dentro de la Música de Cine propiamente dicha, realzando esta parcela de la Musicología a la categoría de disciplina, de materia de estudio, como tal, pues como bien dice el título, se trata de un arte descuidado durante demasiado tiempo. Prendergast nos habla de la música de cine desde las cuatro grandes partes en que divide su trabajo: Historia (durante el Cine Mudo, el Cine Clásico...), Estética (la estética de la música de cine y la relación de esta música con la forma), técnica (procesos de sincronización...) y las herramientas y técnicas contemporáneas (el audio-digital, el empleo de sintetizadores...). Son de destacar y agradecer las numerosas ilustraciones en forma de partituras que se incluyen, principalmente de las composiciones de nombres como Alex North, David Raksin, Bernard Herrmann o Jerry Goldsmith, algunos de los principales nombres en que se centra.

-PUELLES LÓPEZ, Juan. *El Cine, la Ópera y la Ópera en el Cine*. S. l.: Bubok, s. a.

Desconcertante obra en varios aspectos. La tesis de Puelles es que la ópera wagneriana y el cinematógrafo tienen tanto en común porque ambos responden a un mismo origen dentro de la Historia del Arte, que se concretiza en el concepto más o menos utópico de “obra de arte total”, concepto que supone una aglutinación de diversas disciplinas artísticas, como Música, Teatro, Pintura, etc. Pero ni esta tesis es suya en un sentido estricto, ni en sus apenas cien páginas desarrolla debidamente una textura literaria científica correcta y coherente. Sin

embargo, en momentos puntuales sus palabras y/o los nombres que cita nos han servido para reforzar en alguna ocasión alguno de nuestros planteamientos.

-PUIGDOMÈNECH, Jordi. *Ingmar Bergman. El Último Existencialista*. Madrid: Ediciones JC, 2004. (2004).

Bajo este título se esconde un ejercicio de reflexión sobre el arte cinematográfico de Ingmar Bergman, con la singularidad de que la filosofía prima sobre todo lo demás. Aun con ello, no se dejan de lado aspectos puramente cinematográficos como la tradición del cine escandinavo y su influencia sobre el director, la influencia literaria o el factor teatral, además de un apartado dedicado a la música de sus películas, que si más bien destaca por su brevedad y ligera superficialidad, no deja de aportar datos de interés; pero frente a otras obras sobre el director se destaca por el relieve dado a lo filosófico. De esta manera, nos encontramos acertadas conexiones entre estas películas y la filosofía de Sartre, Kierkegaard, Unamuno, el nihilismo existencial o el propio Nietzsche.

-RADIGALES, Jaume. *Sobre la Música. Reflexions a L'Entorn de la Música i L'Audiovisual*. Barcelona: Trípod, 2002. (2002).

Volumen centrado en plantear una reflexión sobre la música desde distintos puntos de vista y trayendo oportunamente a colación su relación con la música de cine. Con la visión de conjunto que permite conocer en profundidad la Historia y la Estética musicales y los principales autores que se han venido sucediendo históricamente, Radigales aúna criterios, acentúa contrastes y permite e invita al lector a, tal como reza el título, reflexionar sobre la música una vez se conozcan distintas posturas históricas. Partiendo de una introducción a la música como lenguaje artístico, se pasa enseguida a tratar la relación de música y significado, música y expresión, una profundización en la música del siglo XX y finalmente reflexiones concretas sobre Música y Cine.

—. *La Música en el Cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2008. (2008).

A pesar de su corta extensión, esta obra recoge con un gran sentido del equilibrio los principales elementos que han de ser tenidos en consideración cuando se intenta abordar este campo musicológico. Partiendo de una introducción sobre una serie de conceptos básicos, Radigales escribe sobre los recursos, las funciones, el uso de la Música Clásica preexistente, el papel del compositor en el Cine, una visión genérica del Cine Musical, los orígenes de la

música en el Cine y algunos de los grandes nombres de la materia. Todo ello acompañando con numerosos ejemplos de distintas tendencias y épocas cinematográficas.

-REBORDOSA SERRAS, Josep. *Personalidades en Conflicto*. Molins de Rei: Editorial JRS, 2000. (2000).

Pequeño manual sobre los principales trastornos de personalidad que sufre el Ser Humano. Lejos de la aspereza y profundidad de otros manuales, éste facilita la comprensión de los trastornos más importantes y sus causas principales para todos aquellos que se consideren profanos en la materia, pero se sientan interesados por determinados síntomas de esa nuestra complicada personalidad.

-ROHMER, Eric. *De Mozart a Beethoven. Ensayo sobre la Noción de Profundidad en la Música*. Madrid: Árdora, 2005. (1996).

El director de Cine realiza una muy acertada incursión fuera de su campo artístico donde demuestra sus más que respetables conocimientos de la Música Clásica, especialmente alrededor de la obra de Mozart y Beethoven, y a cómo entiende él el tan complejo y poliédrico concepto de la profundidad. Partiendo de que no se puede entrar esencialmente en una disciplina artística sin conocer otras paralelas, Rohmer defiende sus palabras acudiendo con frecuencia a otros campos como la Pintura y a nombres como Kant, Hegel, Duras o Leibniz, entre otros, analizando la música de la que habla más allá de sus emociones personales al respecto a partir de la simple escucha, mediante un análisis musical de las mismísimas partituras a las que acudir tras las sensaciones de las escuchas concretas, pero sin perder al lector en farragosa terminología armónico-sintáctica y comprendiendo desde dentro el porqué de esa suscitada profundidad musical.

-SARRIS, Andrew. *Entrevistas con Directores de Cine*. Madrid: Magisterio Español, 1969. (1967).

Contando con la colaboración de varios autores, expertos todos ellos en el arte de la entrevista literaria, Andrew Sarris nos ofrece en este libro un panorama del Cine universal visto a través de las declaraciones de los más famosos directores, Bergman entre ellos. En todos los casos se concluyen y extraen muy interesantes datos biográficos, artísticos e incluso sociológicos de esos importantes nombres del Séptimo Arte.

-SCHRADER, Paul. *El Estilo Trascendental en el Cine. Ozu, Bresson y Dreyer*. Madrid: JC Clementine, 1999. (1972).

Yasujiro Ozu en Japón, Robert Bresson en Francia, Carl Dreyer en Dinamarca y otros directores en diferentes países han configurado una forma cinematográfica que es común a todos ellos: el estilo trascendental. En este libro se analiza el estilo trascendental como el resultado de dos contingencias universales: el deseo del arte de expresar lo metafísico y el modo de ser propio del medio cinematográfico.

-SICLIER, Jacques. *Ingmar Bergman*. Madrid: Ediciones Rialp, 1962. (1960).

Debido a su fecha de concepción, este libro ofrece una visión del primer y segundo Bergman, lo cual permite una pureza interpretativa de las películas comprendidas entre 1946 y 1960, justo antes de lo que podría considerarse el principal punto de inflexión de la trayectoria del artista. Así, la interpretación de estas películas no puede acusar la influencia que las obras de la década de los años sesenta y setenta inflige a las anteriores cuando se despliega un aparato exegético sobre dichas obras a demasiados lustros de distancia. El libro se divide en doce capítulos donde se profundiza en la influencia de la filosofía sartreana, el teatro de Pirandello, las relaciones de pareja en este cine, el mundo de las mujeres o el sentido de la vida. También aporta luz sobre la recepción de Bergman en la Francia de la década de los años cincuenta, lo cual es hasta cierto punto exportable a la imagen de Bergman en otras naciones europeas por aquel entonces.

-SINGER, Irving. *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2007. (2007).

Uno de los más recientes libros sobre el director, publicado el mismo año de su muerte. Supone un revisionismo parcial de todo lo que fue el *corpus* creativo de Bergman y de parte de la literatura engendrada alrededor de él. Se trata de una serie de reflexiones sobre su creatividad (arquetipos, retorno a la infancia, el amor y la naturaleza de la relación del Hombre con la Mujer, las pulsiones de vida y muerte...), recalcando especialmente los aspectos filosóficos de su cine, pero dejando bien claro que no se trata de simple filosofía puesta en celuloide, sino que posee una expresividad y pureza de verdadera dimensión estética, como filosofía en un sentido más amplio.

-STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman*. New York: Twayne, 1968. (1968). (I).

Se trata de una obra donde la autora muestra un profundo conocimiento del cine de Ingmar Bergman, potenciado posiblemente por los numerosos contactos personales entre ambos a lo largo de los años. De esta manera, se arroja luz sobre algunos de los temas principales como la visión de la Mujer, su relación con el Teatro, el retrato bergmaniano de los artistas o la vena cómica del director, además de analizar por separado obras maestras como *El Séptimo Sello* o *Persona*. Publicado a finales de los años sesenta, se convirtió en uno de los más importantes libros de referencia obligada para cualquier estudioso en esta tema.

—. *Focus on The Seventh Seal* (ed.). New Jersey: Prentice-Hall, 1972. (1972). (II).

Compilación de reseñas, pequeños ensayos y comentarios variados, sobre la que posiblemente sea la obra maestra de Ingmar Bergman: *El Séptimo Sello*. Se incluyen comentarios de la recepción por parte de la Crítica en los años de estreno del *film* y en los posteriores, entrevistas con el director hablando de la película y de su cine en general, la evolución y visión retrospectiva con los años de esta obra y por supuesto un análisis del *film* desde presupuestos existenciales, religiosos e incluso históricos. Entre los nombres a destacar se encuentran algunos de los estudiosos más renombrados de este cine, como Peter Cowie, Jean Béranger o la propia Steene.

—. *Ingmar Bergman. A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. (2005). (III).

La mejor obra no ensayística sobre el director a manos de la máxima autoridad mundial en el tema. Más de mil entradas a lo largo de más de mil páginas donde la autora ofrece una ingente cantidad de datos esclarecedores sobre todas sus películas, producciones teatrales, trabajos para Televisión y Radio. Se recoge toda la literatura de primer y segundo orden sobre su obra, las principales entrevistas que ofreció y las publicaciones en las que se incluyeron. Tesis Doctorales, documentales, entrevistas para Televisión o Radio, años, fechas, fichas, reseñas críticas, recepciones, anécdotas... Se trata, en otras palabras, de la obra definitiva sobre el artista.

-TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: Rialp, 2008. (1988).

Especie de “manifiesto estético-cinematográfico” del director ruso, donde reflexiona con inusitada profundidad sobre la ontología del cine, su relación con el tiempo, con la palabra, con el sonido, con la música... La importancia del montaje y su forma de entenderlo, la

relación del artista con su público o el arte como ansia de lo *ideal*, son otros de los elementos clave de su escrito.

-TIBBETTS, John C. *Composers in the Movies*. New Haven and London: Yale University Press, 2005. (2005).

Con esta publicación nos adentramos específicamente en un área muy concreto de la músico-cinematografía, del que la mayoría de manuales se hacen eco, pero no de la manera aislada que realiza Tibbetts: la figura de los compositores en el Cine, es decir, los *biopics*. Desde los años del Cine Clásico hasta finales del siglo XX, se ofrece un análisis de la presencia de tan ilustres nombres como Mozart, Gershwin o Liszt, enfocando la cuestión desde perspectivas como la precisión y veracidad históricas, el tratamiento estético o el tratamiento dado a la banda sonora de la película partiendo de las propias obras de los compositores en cuestión.

-TORRES, Jacinto; GALLEGO, Antonio; ÁLVAREZ, Luis. *Música y Sociedad*. Madrid: Real Musical, 1987. (1976).

El presente libro trata el tema de la Historia musical desde una perspectiva que incide con mayor extensión en los aspectos sociológicos que otros que tratan la Historia de manera demasiado lineal, sin contar con el factor social con la insistencia necesaria, es decir, con esa matriz que es la sociedad en sí, y que es donde se desarrolla toda actividad humana, como es el Arte y dentro de este la Música. Aunque su tratamiento no es estrictamente sociológico y acude con demasiada frecuencia a lo histórico concreto más allá de la lógica que un estudio sociológico obviamente exige, la relación de la música (donde se llega hasta las corrientes más modernas del siglo XX e incluso al *Rock* y el *Jazz*) con la cultura y el espíritu de una época, está suficientemente lograda y clarificada como para introducir al lector interesado en estas cuestiones.

-UNAMUNO de, Miguel. *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Madrid: Espasa Calpe, 2007. (1913).

La obra más importante del insigne filósofo español y el mejor exponente de su pensamiento. En ella explora el alma humana y su ansia y anhelo de inmortalidad traspasando las limitaciones de la única vida conocida, esto es, la diaria y común. Reflexiona en profundidad sobre las bases y esencia misma del Cristianismo, de la figura de Jesús, de otras religiones y tendencias filosóficas, del problema de la fe..., del problema de la existencia en definitiva,

para llegar una y otra vez a la misma conclusión: la no correspondencia empírica de nuestro infinito anhelo y el antagonismo irreconciliable entre el *todo* y la *nada*, entre el corazón y la razón, que conduce a tener, en justicia de sinceridad, una visión, un sentimiento de la vida, trágico.

-VALLS GORINA, Manuel; PADROL, Joan. *Música y Cine*. Barcelona: Ultramar Editores, 1990. (1990).

Auténtico pionero dentro de este campo en España, este manual se divide en dos partes: unas notas generales para una definición estética de la música cinematográfica (el valor de la música cinematográfica como lenguaje, su definición estética, la Música Clásica en la banda sonora, etc.); una aproximación a la Historia de la Música Cinematográfica (en el Cine Mudo, los primeros grandes compositores de los años treinta, los rasgos generales de los años cuarenta, la incorporación del *Jazz*, los retornos a las fuentes del pasado, etc.).

-VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Arte, Cine y Sociedad*. Madrid: Ediciones JC, 1991. (1959).

Pequeño libro que ahonda en la relación del Cine con la sociedad, sus interacciones, sus préstamos mutuos o la influencia del uno sobre otro como si de un círculo se tratara. Los entresijos del mundo del celuloide, el tipo de público que se ha ido generando en cada momento histórico y estilo filmico e incluso algunos aspectos económicos sobre esta gran empresa que es el cine, son otros de los puntos principales del libro, donde se entiende el arte, el cine y la sociedad como un todo.

-WOOD, Robin. *Ingmar Bergman*. Madrid: Fundamentos, 1972. (1971).

El conocido crítico inglés nos ofrece aquí su personal visión (discutida con cierta frecuencia desde los foros bergmanianos) del presente *corpus* filmico. Como casi siempre en este tipo de monografías, se tienen muy en cuenta las conexiones con lo filosófico, religioso, teatral... Aunque no hay ningún apartado específicamente musical, los comentarios esporádicos que encontramos poseen una perspectiva reveladora.

-XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las Bandas Sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997. (1997).

Uno de los estudios más citados en lengua castellana sobre la materia. Entre los bloques temáticos a destacar encontramos los aspectos técnicos, la Historia de la Música de Cine, los



principales binomios artísticos (como Hitchcock-Herrmann o Fellini-Rota, por poner dos ejemplos), una introducción en determinados géneros (*Western*, Terror, Animación...) y un diccionario de autores que convierten a este estudio en un punto de referencia ineludible para cualquier interesado en la materia.

-ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Cooper City: Spanpress, 1997. (S.a.). Manual analítico de las principales formas de la Música Clásica. Comienza con generalidades respecto a la forma musical a modo de introducción, como su definición o la terminología formal, y continúa hablando de los elementos formales y su constitución además de los tipos formales en general (desde los pequeños a los grandes tipos formales). A partir de aquí se pasa a desmenuzar, con intenciones pedagógicas y esclarecedoras mediante la utilización de numerosos ejemplos musicales de los principales compositores, el Canon, la Fuga, la Sonata, la Variación, el Concierto o el Rondó, además de otras de género religioso como el Coral o la Misa.

-ZUBIAUR, Francisco Javier. *Ingmar Bergman. Fuentes Creadoras del Cineasta Sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004. (2004).

Acercamiento al realizador desde los fundamentos artísticos y culturales de su extensa obra cinematográfica, superando por momentos el tradicional punto de vista temático con que ha sido valorada. Tras una aproximación a su biografía y a las características de su pensamiento, el autor enfoca las influencias y afinidades de su obra filmica en relación con la filosofía de la existencia, su impronta religiosa, los influjos literarios, las evocaciones pictóricas, el valor de la música, etc., analizando además la huella de otros directores y su influencia en los posteriores.

\* \* \*

-S. n. *Swedish Film Score Composers: Dag Wirén, Mats Ronander, Bo Nilsson, Björn J:son Lindh, Janne Schaffer, Bengt Hallberg*. Memphis: Books LLC, 2010. (2010).

Escueta publicación en la que básicamente se ofrece información sobre esos compositores, uno de los cuales (Dag Wirén) trabajó para Bergman en una de sus obras menores a mediados de los años cincuenta. Sus contenidos se centran en una breve reseña biográfica y artística de

cada nombre, a la que siguen una serie de referencias URL *on-line* y *websites* de posible interés.

\* \* \*

-HONEGGER, Marc (ed.). *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*. Madrid: Espasa Calpe, 1993. (1970).

Uno de los diccionarios sobre compositores clásicos más importantes, más aconsejados y aconsejables para quien desee acudir a información concisa y concreta sobre los principales compositores de Historia de la Música Clásica. Con cientos de fotografías y cuadros acompañando muchas de sus páginas, su extensión considerable permite que no quede fuera la obra y vida, aún con brevedad en algunos casos por cuestiones de espacio, de compositores de segunda y tercera fila, los cuales también conformaron con su presencia y arte compositivo lo que viene a ser la Historia de la Música Clásica.

-RANDEL, Don (ed.). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza, 2008. (1986).

Hablamos del que posiblemente sea el diccionario más importante sobre música al margen de los formatos enciclopédicos. Con más de seis mil entradas escritas por especialistas de cada ámbito, no se centra sólo en términos, compositores, etc., de la Música Clásica sino que también se incluye la música *Rock*, el *Jazz*, la música de otros continentes como Asia o África y un larguísimo etc. imposible de resumir sólo en unas líneas. Se incluyen también muchas ilustraciones y fragmentos de partituras.

-S.n. *Diccionario de Filosofía Larousse*. Barcelona: Spes Editorial, 2003. (2003).

Con más de dos mil setecientas entradas, este diccionario presenta información de gran utilidad para el estudio de una de las disciplinas más emblemáticas de la Historia de la Humanidad: el Pensamiento. Recoge la vida y obra de los principales pensadores de todas las épocas, desde los presocráticos griegos a la moderna filosofía de finales del siglo XX. El diccionario ofrece también información sobre Ética, Lógica Formal, Metafísica, Antropología, Epistemología y Cosmología.

## Material Audiovisual-Documental Empleado

- Bergman y el Teatro*. Suecia: Swedish Film Institute, 2004. Cameo, Initial Series.
- Bergman y el Cine*. Suecia: Swedish Film Institute, 2004. Cameo, Initial Series.
- Bergman y la Isla de Fårö*. Suecia: Swedish Film Institute, 2004. Cameo, Initial Series.
- Documental sobre Fanny y Alexander*. Suecia: Swedish Film Institute/Cinematograph AB 1982-85. Cameo.
- The Ingmar Bergman Archives: Ingmar Bergman's Silent Home Movies* (part 1); *Behind the Scenes of Autumn Sonata* (part 2); *An Image Maker, Behind the Scenes Documentary* (part 3); *A Video Diary of Saraband* (part 4). Köln: Taschen, 2008.
- Jazz. La Historia* (de Ken Burns). (12 episodios). EEUU: Florentine Films/Weta/BBC, 2000. The Jazz Film Project Inc.
- Making of* (Saraband). Suecia: Swedish Film Institute, 2004. Cameo.

## Websites Consultadas

- <[http://www.filmmusicsociety.org/news\\_events/features/101003.html](http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/101003.html)> [consultado en Abril 2007].
- <<http://www.us.imdb.com/Name?Bergman,+Ingmar>> [consultado en Mayo 2008].
- <<http://www.hem.passagen.se/vogler/index.htm>> [consultado en Mayo 2008].
- <<http://www.kirjasto.sci.fi/bergman.htm>> [consultado en Mayo 2008].
- <<http://www.buscacine.com>> [consultado en Septiembre 2008].
- <<http://www.infocine.com>> [consultado en Septiembre 2008].
- <[http://www.tcmuk.tv/movie\\_database\\_results.php?action=participant&id=14557&afiId=72751](http://www.tcmuk.tv/movie_database_results.php?action=participant&id=14557&afiId=72751)> [consultado en Marzo 2009].
- <<http://www.films.si.se>> [consultado en Junio 2009].
- <<http://www.kultur.nu>> [consultado en Junio 2009].
- <<http://www.bergmanorama.webs.com/>> [consultado en Julio 2009].
- <<http://www.sf.se>> [consultado en Octubre 2010].
- <<http://www.mcu.es/cine>> [consultado en Octubre 2010].
- <<http://www.gen.cat.cat/>> [consultado en Octubre 2010].
- <[http://www.interletras.com/canticum/Eng/translation\\_deceased.html](http://www.interletras.com/canticum/Eng/translation_deceased.html)>

[consultado en Diciembre 2010].

<<http://www.sheetmusicarchive.net>> [consultado en Diciembre 2010].

<<http://www.elmejorcine.8m.com/berg.htm>> [consultado en Enero 2011].

<<http://www.sfi.se>> [consultado regularmente entre 2008-11].

<<http://www.ingmarbergmanfoundation.se>> [consultado regularmente entre 2008-11].

<<http://www.ingmarbergmanarchives.se>> [consultado regularmente entre 2008-11].

<<http://www.ingmarbergman.se>> [consultado regularmente entre 2008-11].

-BIRD, Michael. “Secret Arithmetic of the Soul: Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman” (2008 [1996]); en <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.phd?id=315&feature>> [consultado en Mayo 2010].

-RENAUD, Charlotte. “An Unrequited Love to Music” (s. a.); en <<http://www.ingmarbergman.se/universe.asp?guid=E6D1AEEA-9A2F-4076-82BE-3E07FB57BCFB>> [consultado en Octubre 2009].

-WALKER, Elsie. “Ingmar Bergman's *Autumn Sonata*” (2008); en <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=194&feature>> [consultado en Noviembre 2010].