

surros» —según el fragmento de diario, que Anna encuentra al final—, un momento de plenitud, un instante de gozar la felicidad es suficiente para justificar una vida entera. El paseo con sus hermanas por el jardín, el balanceo en los columpios, la sensación de que cuatro personas marchan por un instante al unísono, compensa todo su mucho sufrimiento posterior. Esta visión de un personaje que se eleva por encima de su angustia para abarcar así todo el sentido global de una existencia, no es fácil hallarla en el Bergman anterior. Al menos el que resurge potente en «Personas», el que convence a tirios y troyanos de su maestría en un tramo de carrera realmente impresionante.

Ello no significa que Bergman se haya convertido en un autor optimista, confiado ciegamente en la capacidad de realización del ser humano. Obsérvese que he dicho que esta posibilidad esperanzada surge de Karin en «The touch», y de Agnes en «Gritos y susurros», no que sea una tesis propuesta por el cineasta. El que para ambos personajes el conocimiento autónomo y una vivencia henchida de felicidad sirvan para justificar todo lo negativo que les atormenta, no implica necesariamente que también para Bergman sea cierto. El realiza una especie de objetivización del personaje, de darle su mundo propio, a partir del cual es posible entenderle. Al espectador —que de una vez debe abandonar su postura pasiva para convertirse en el ser pensante, adulto y reflexivo que los cineastas más significativos de nuestros días le están exigiendo— corresponde entonces decidir si en realidad aquello es una vía de salvación, si unos determinados personajes están proponiéndole algo cierto, real, o se trata de otra mentira con que consolarse y hacer viable su paso por la tierra.

De cualquier forma, pienso que Bergman ha ampliado aún más su punto de vista sobre el ser humano, su visión de la realidad. Manteniéndose fiel a unas constantes, a un universo que ya le es propio, yo diría que en su profundización ha encontrado una nueva capa de energía, un manantial importante, gracias al cual su lucidez ya no se queda en un pesimismo existencial, sino que sabe superarlo dialécticamente a través de una última confianza en el hombre, que quizá todavía está sin explotar. Insisto en que la configuración del personaje de Anna y la llamada a la plenitud de Agnes suponen en este autor una variante decisiva que no debemos desdeñar.

Lo que sí se necesita, según Bergman, es un cambio radical en nuestra manera de relacionarnos, en nuestro contacto con los demás seres. Sugiriendo en la secuencia sin diálogo entre Karin y María, y entre las varias de Agnes y Anna, que esas posibilidades de relación son múltiples, que es en la afectividad sin fantasmas ni prejuicios por donde podemos hallar esa nueva trayectoria, que en la entrega total es donde realmente puede situarse una cierta porción de esperanza, Bergman está cumpliendo con su respon-

sabilidad de creador, de artista, en el sentido más auténtico de la palabra: proponer a la colectividad no unas soluciones, que sería absurdo, pero sí unas sugerencias, unos puntos de vista sobre los conflictos vivenciales en que nos encontramos inmersos. El verdadero arte siempre ha jugado el papel de adelantarse a la Humanidad, de hacerle reflexionar sobre la posibilidad de un distinto desarrollo de su potencial anímico. El autor de «La hora del lobo» —otro film imprescindible en su obra, y que tampoco nos dejan ver aquí—, dentro del mundo cultural muy concreto en que se mueve, y que creo cuando menos respetable, efectúa sus propuestas desde la subjetividad de todo proceso creativo. Al espectador corresponde discutirle, polemizar con él, mostrarse de acuerdo o no con su visión de la

realidad. Particularmente puedo decir que me muestro escéptico ante el éxito de esta esperanza bergmaniana, ante la viabilidad de la entrega, dado nuestro funcionamiento cotidiano. Pero ello no me impide reconocer la importancia de ese punto de vista globalizador que surge de una sinceridad y de una reflexión que me parecen inapelables.

Por otra parte, Bergman sigue fiel a su mundo expresivo y a un estilo que en «Gritos y susurros» alcanza el más alto grado de depuración, situándose en un lugar paralelo al que ocupó, con respecto a otra etapa de su filmografía, «Los comulgantes». Con el rojo como elemento cromático dominante en el film, mezclado en su primera parte con el blanco del ropaje decimonónico de las hermanas y en la segunda con el negro del luto tras la muerte de

Agnes, Bergman ha estilizado sus constantes estéticas de una manera que impresiona y entusiasma. La belleza de la película se ve favorecida por una labor de Sven Nykvist en la dirección de fotografía que estimo literalmente perfecta. Y por el trabajo de las cuatro actrices, que componen una auténtica demostración de hasta qué punto de sinceridad, rabia o dolor pueden comunicarse unos personajes.

El capítulo negativo es el de siempre, referido a una censura que ha mutilado gravemente la secuencia en que Karin destroza su sexo, dejándola bastante incomprendible, y la de un doblaje sin posibilidad de éxito, que nunca debió haberse efectuado. Es el «handicap» nuestro de cada día, las barreras que ni siquiera el Bergman más optimista vería cómo saltar. ■



Las dos hermanas y la sirvienta, Anna, en la habitación contigua a donde Agnes pasa sus últimas horas de vida.

Conociendo las relaciones humanas

A pesar de que «Gritos y susurros» fue uno de los títulos más importantes de los presentados en el último Festival de Cannes, la rueda de prensa que siguió a la proyección pudo desilusionar a muchos. Sin duda a los que creían que una conversación multitudinaria puede dar a pie a la profundización de cualquier tema, pero también y sobre todo a los que imaginaban a Bergman como hombre silencioso, de frases para la Historia y traumas a flor de piel. Subido al escenario del palacio (ya que la habitual sala de conferencias de prensa no daba cabida a la

expectación excepcional del momento), acompañado de las actrices de su película, Ingmar Bergman sonreía, hacía chistes y trataba de soportar lo mejor posible la violencia innecesaria de una rueda de prensa donde se alternan las preguntas frívolas de gacetas con las panderías de los «especializados». De cualquier forma, parece que ese carácter alegre y divertido es el que también predomina en los rodajes de sus películas. Es difícil

imaginar que en las pausas del rodaje de «Gritos y susurros» se contaran chistes, Harriet Anderson se levantara de su cama y tratara de asustar al equipo o se dedicarían todos a cazar un abejorro que importunaba; estas fueron, sin embargo, algunas de las cosas que se contaron.

La primera sorpresa de la rueda de prensa surgió cuando a la pregunta de por qué se había realizado «Gritos y susurros», Bergman respondió:

—Para que todos ustedes se diviertan un poco.

Las respuestas del director sue-

Diego Galán

Conociendo las relaciones humanas

co se referían constantemente a otras suyas, publicadas anteriormente en diversas publicaciones, en entrevistas cuya coherencia permitía una mayor profundización.

—¿No es esta película suya igual a las anteriores, señor Bergman?

—Sí, cada vez es la misma película de siempre: los mismos actores, las mismas escenas, los mismos problemas. Lo único que es diferente entre todas estas películas es que somos más viejos cada vez.

—¿Por qué ha utilizado usted tanto el color rojo?

—No lo sé exactamente. He tratado de encontrar una razón lógica que lo explique. Incluso hablo de ello en el programa de presentación de la película, y ahí digo que las respuestas que he encontrado para explicarme esta necesidad de que los decorados sean rojos han sido realmente cómicas. La única explicación que se sostiene un poco es la de que debe tratarse de algo interno en mí, porque desde mi infancia me he imaginado el alma como una membrana negra que, cuando se abría, hacía aparecer el rojo en su interior.

—¿No le parece a usted que su cine se desvincula del compromiso político, tan necesario en nuestros días?

—Sí, se dice que toda obra de arte es una acción política, pero yo diría también que toda obra de arte está relacionada con la ética...

De esto, Bergman había hablado ya en esas entrevistas. Y será oportuno tomar de ellas algunos puntos, con el fin de hacer más extenso su pensamiento. Las breves respuestas de la rueda de prensa no lo abarcan suficientemente (1):

—Creo que la obra de arte y la ética son una misma cosa. Es lo que O'Neill quería expresar cuando decía: «Toda obra dramática que no trate de las relaciones humanas con Dios carece de valor». Siempre me he sorprendido cuando decían de mí que yo era ajeno a todo, que me situó al margen de la sociedad, que me aisló. Aunque he dicho siempre que no soy un artista comprometido políticamente, creo que soy la expresión de la sociedad en que vivo. Si pretendiera lo contrario, sería grotesco. Lo que ocurre es que no me planteo el hacer propaganda de una tendencia o de la contraria...

«Antes, el arte podría servir de incitación política, como sugestión para una acción política. Pero hoy ya ha dejado de representar ese papel, por mucho «ardor» que comunique «La hora de los hornos». Hoy, el comentario inmediato a las noticias, el informe de la televisión sobre los acontecimientos mundiales son los que provocan una actividad política. Los artistas no son ya aquellos visionarios sociales de

otro tiempo, y no deben creerse que lo son, porque la realidad va mucho más de prisa que el arte y sus visiones políticas.

—¿Es que no cree usted en la revolución?

—No, no creo en ella. En lo que creo es en el compromiso, en la discusión, en el diálogo. Y en cuanto artista, creo, naturalmente, en las visiones, en las ideas. Si nos sentáramos a discutir con gente que cree apasionadamente en sus ideas para cambiar el mundo y la vida, entonces, lentamente, con paciencia, coraje, vitalidad y honestidad; entonces, quizá, quizá, podríamos cambiar alguna cosa. Pero sólo por medio de la discusión y el compromiso. Jamás por la violencia... Yo he sido educado bajo un sistema muy rígido y autoritario, y no puedo soportar que se niegue a la gente el derecho a expresarse, a decir lo que siente y lo que tiene en la cabeza...

—¿Por qué se dedica usted a contar en sus películas problemas de relaciones humanas?

—Creo que todos nosotros somos analfabetos en relación a este problema, y también, naturalmente, en relación a nosotros mismos. Si en las escuelas pudiera aprenderse a entender las propias reacciones, la propia agresividad, a comprender la violencia, la humillación, las relaciones con los otros; si nos enseñaran a leer en las almas y en los rostros, si nos enseñaran cosas muy sencillas pero muy elementales sobre lo que son los seres humanos, se alcanzarían, seguramente, ciertos progresos... Todo nuestro sistema de educación es, en realidad, una gran humillación.

—¿No es usted católico?

—No, nunca lo he sido, y tampoco he estado especialmente influido por el catolicismo. En materia religiosa, nunca he sido dogmático, lo que no me ha impedido ser considerado como católico por mucha gente. Esto se debió seguramente a la opinión de un cura astuto que se dijo «no abandonemos a este chico»; desde entonces he sido sorprendido (y perseguido) por interpretaciones católicas a mis películas, pero, personalmente, jamás me he sentido atraído por el catolicismo. Son cosas que pasan.

«El hombre (y me cuento tanto a mí como a los demás) se ha hecho libre, terriblemente, vertiginosamente libre. La religión y el arte sólo se mantienen vivos por razones sentimentales, como una cortésia puramente convencional hacia el pasado. Una benévola atención hacia los ciudadanos cada vez más nerviosos de la civilización del ocio. Si considero el alcance de esta desolación, y a pesar de todo me obstino en proclamar que quiero proseguir el ejercicio de mi arte, la razón es muy sencilla. Esta razón se llama curiosidad. Una curiosidad intolerable, sin límites, jamás satisfecha, siempre renovada, que me empuja hacia adelante, que ja-



El paseo de las cuatro mujeres por el jardín de la casa será el momento de plenitud, de felicidad, con el que Agnes justifica su existencia.

más me da tregua, que compensa totalmente esa hambre de comunión del pasado. Me siento como si, tras una larga detención, saliera de golpe de la cárcel y me sumergiera en esa vida estruendosa, agitada, tumultuosa. Estoy poseído por una curiosidad desenfrenada. Miro, observo, abro los ojos, todo es irreal, fantástico, terrorífico o ridículo. Pillo al vuelo un grano de polvo, quizá una película. ¿Qué importancia tiene en realidad? Ninguna, pero este grano de polvo me interesa a mí, porque es una película. Me paseo con esta partícula capturada con mis propias manos y me ocupo alegre o melancólicamente de ella. Me labro un camino entre las demás hormigas, realizamos un trabajo colosal. Esta, y nada más que ésta, es mi verdad. No obligo a nadie más a ver su verdad en ella, y, como consuelo para la eternidad, es más bien débil. Pero como soporte de una actividad artística para unos pocos años es amplamente suficiente, por lo menos para mí.

«Ser artista para su propio placer no es siempre especialmente agradable. Pero tiene una ventaja extraordinaria: el artista comparte su suerte con cada ser viviente que, por su parte, sólo vive también para su propio placer. Según toda probabilidad, el conjunto acaba por constituir una fraternidad bastante extendida que, de esta manera, existe por la gracia de un contacto puramente egoísta sobre la tierra cálida y sucia, bajo un cielo vacío y frío...

—Señor Bergman, ¿cómo dirige usted a los actores?

—Como en el teatro. Se trata de tener muy clara la idea de cada personaje y de comentarla con los actores que los interpretan. Y luego, de estar atento a la propia personalidad del actor, a su sentido de la improvisación, a los elementos que surjan, y de aplicar todo ello a la composición del personaje, tratando de clarificar cualquier situación (aunque muchos me consideren confuso), tratando de aplicar a cada gesto o a cada mirada la complejidad general del personaje... Las indicaciones del realizador no deben caer sobre el actor

como una lluvia de otoño, sino que deben formularse en el momento oportuno. Sus palabras deben ser escasas. En su trabajo, apenas le ayudan al actor los análisis intelectuales. Lo que quiere son indicaciones precisas sobre la atmósfera que se debe crear en ese momento, son correcciones técnicas dadas sin precauciones oratorias ni digresiones. He observado que cierto tono de la voz, una mirada o una sonrisa pueden proporcionar a un actor una ayuda mucho más eficaz que el más refinado análisis. Esta manera de actuar podrá parecer magia negra, pero no supone más que un control apacible y eficaz de la comunicación profunda entre el realizador y sus actores.

(Ingrid Thulin comentaba que podía entender mucho mejor lo que Bergman quería de ella cuando no se lo explicaba que cuando se analizaba «intelectualmente» la escena a rodar.)

—Pero, en realidad —continúa Bergman—, no sé exactamente cómo se hace. Trabajo desde hace años con el mismo equipo, con los mismos actores, y tratamos entre todos de sacar el mejor partido posible a la película que hacemos. Nuestra intención es la de hacer algo hermoso, bien hecho, de dar lo mejor de lo que podamos hacer.

—¿Existe para usted la felicidad?

—No sé qué es eso realmente. La felicidad son minutos o segundos hechos de algunas cosas, de vitalidad, de impulsos, de generosidad... Lo que sí existe es una especie de equilibrio que viene de conocerse uno en sus propios límites y de saber aplicarlos. Ana, la criada de «Gritos y susurros», es un personaje equilibrado, porque ha encontrado su forma de relación y de amor; esto es, en definitiva, lo que tratan de encontrar los demás personajes de mis películas.

—¿No tratan de encontrar a Dios?

—No, insisto en lo de antes. Ni mis personajes ni yo mismo. La angustia del pastor de «Gritos y susurros» viene basada en la forma de vida de nuestro mundo, y eso creo que queda claro. El cielo, para mí, está vacío. Estoy convencido de ello desde hace varios años. ■

(1) Las respuestas que no pertenecen a la rueda de prensa del Festival de Cannes han sido seleccionadas de «Ecran 73», «Filmoteca», «Film in Sweden» y «Calliers du Cinéma».