

## INGMAR BERGMAN Y LOS ROSTROS DEL OTRO

CARLOS A. SEGOVIA<sup>1</sup>  
*Universidad Camilo José Cela*

Hay, lógicamente, muchas maneras de organizar la imagen cinematográfica. En unos casos, ésta distribuye luces y sombras, confrontando unas y otras y extrayendo de ellas la idea de una oposición primordial que procede por variaciones de intensidad según una lógica disyuntiva. Es el caso, en general, del expresionismo; pienso, por ejemplo, en el *Fausto* de Murnau (*Faust*, 1926) o en *Los Nibelungos*, de Lang (*Die Nibelungen*, 1924). En otros casos, reúne las sombras en torno a una realidad luminosa que les es substraída en virtud de la no asimilabilidad de sus respectivas naturalezas, incluso si una parte suya es, finalmente, vencida por las circunstancias. Es el caso de la *Lulú* de Pabst (*Die Büchse der Pandora*, 1929). Pero la imagen cinematográfica puede también revelar los contornos de un *páthos* definiéndolo simultáneamente —paradójicamente— como distancia. Se diría que el Espíritu se disuelve ahí en la pura afección: no resulta ya inseparable de un combate del que él sería, a la vez, el protagonista y el escenario; ni ocurre tampoco que el contraste de los opuestos prepare sin tener que ultimarla su redención poniéndolo aparte, de modo que la línea secante del espíritu pueda volverse tangente, o en rigor exterior, ante cuanto la niega o amenaza. Apresado en la pura afección, el Espíritu parecería disolverse en ella en razón de lo que padece: la línea que el dibuja no avanzaría ni retrocedería, y sólo subsistiría como diferencia o discontinuidad frente a lo dado para acabar extinguiéndose bajo el peso de otras. Sin embargo, observamos que puede, a pesar de todo, conquistar un cierto grado de autonomía y tornarse tangente, y

---

<sup>1</sup> Carlos A. Segovia (Londres, 1970) es profesor asociado de estudios religiosos en la Universidad Camilo José Cela y miembro del consejo de dirección de la sociedad académica internacional The Enoch Seminar: International Scholarship on Second Temple Judaism, Christian, Rabbinic, and Islamic Origins ([www.enochseminar.org](http://www.enochseminar.org)).

de nuevo exterior —pasando aquí sí de lo uno a lo otro—, en relación a la alteridad que lo compromete; y que lo que en el segundo caso era mero resto deviene aquí sacrificio voluntario: muerte y transfiguración. Es, por último, el caso de Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928).

Por supuesto, este rápido elenco no pretende ser exhaustivo. Hay, además de las ya descritas, otras muchas modalidades propias de la imagen cinematográfica, otros muchos movimientos propios del Espíritu y un número no inferior de posibilidades para expresar su entrecruzamiento. Pero todo un paradigma se dibuja ya aquí. En los tres casos mencionados, en efecto, el Espíritu adopta, unas veces, forma de línea secante o tangente, y otras veces equivale a una línea exterior al que se perfila como su contrario. En todos esos casos, así pues, el Espíritu padece. Y lo que no es menos importante: brinda a ese padecer una respuesta, o mejor, varias. Ahora bien, si padece lo hace frente a lo Otro, frente a una alteridad capaz de cuestionarlo y desarmarlo, frente al peligro de lo que es para él tan inconmensurable como él mismo lo es, tal vez, para ese Otro cuya amenaza se cierne sobre él como el rostro inquietante de lo que no cae bajo la determinación de lo Mismo.

Pero, bien mirado, que el infierno sea el Otro es sólo una posibilidad. Y, después de todo, quizá no la más trágica. Pues si bien la exposición al afuera y la alteridad resulta de suyo problemática, es también, en última instancia, tan inevitable como redentora de otro infierno no menos pavoroso y acaso más real: el del Mismo encerrado cabe sí, frente al que el Otro se vislumbra, a la vez, como desafío y como necesidad: lo uno y lo otro.

Frente a la soledad del Mismo, el Otro representa, efectivamente, una cierta apertura. De ahí su anhelo. Pero el deseo del Otro puede revestir otras formas que conducen menos a la redención del Mismo que a la violencia del Uno sobre las demás partes del Todo. Situado enfrente y como un algo externo al espejo del Mismo, el Otro da en tornarse amenaza para éste. Y así como el trazo de un círculo rehuye las rugosidades del papel, el Mismo que no se resigna a habitar entre los pliegues y repliegues del Todo con los Muchos rechaza cuantas relaciones puedan comprometer su unicidad. Con lo que el deseo del Otro cede paso a su asedio y su apropiación. Pero sin renunciar a lo que en el fondo es: no indiferencia frente al Otro.

El deseo del Otro es, así, susceptible de adoptar diferentes figuras o modalidades, negativas unas, positivas otras. Mientras que el Otro se revela capaz de asumir, respecto del Mismo, diferentes rostros: su condición y su concreción se coimplican. Siendo así que lo verdaderamente difícil es que el Mismo haga suyo el reto que representa para él la transcendencia inobjetivable del Otro.

Frontal en unos casos y oblicua en otros, esa transcendencia se distribuye siguiendo un doble eje: horizontal y verticalmente. En rigor, la horizontalidad y la verticalidad del Otro no constituyen únicamente las coordenadas, sino también los itinerarios de su encuentro. Para el hombre, la alteridad de los demás hombres es una alteridad de tipo horizontal: el Otro adquiere para mí su rostro como semejante y distinto a un mismo tiempo bajo el horizonte de lo conocido. El rostro vertical del Otro aleja en cambio a éste, aun preservándolo como interlocutor nuestro, de lo común y compartido por nosotros: el Otro se me revela ahí en tanto que absolutamente Otro. Designar a ese Otro como Dios es una opción entre otras. En realidad, lo que cuenta no es tanto su designación cuanto el por qué, el sentido y el alcance de la pregunta que lo sitúa en tanto que Otro en la orilla de nuestro ensimismamiento: como una repentina e inesperada línea tangente respecto de lo que somos y hacemos.

Con todo, los rostros múltiples del Otro se hallan frecuentemente tan próximos entre sí que tienden a desdibujarse el uno en el otro: la indiferencia y la ausencia, por ejemplo, se tocan en algún punto, así como también el límite y el silencio, la memoria y el sentido. Por otra parte, la horizontalidad del rostro nos hace presentir su verticalidad y ésta remite a aquélla. En definitiva, la transcendencia del Otro no se nos impone de una vez por todas. Relativo o absoluto, lo indisponible permanece tal, y es desde esa indisponibilidad desde donde nos interpela: oponiendo su enigmático sí a nuestra reserva, perseverando en él o arruinando nuestra esperanza de no quedar irremediablemente sumidos en la prisión del Mismo; en una palabra, saliéndonos al paso en lo impremeditado.

Antistrofa: también nosotros podemos salirle al encuentro, emplazar al Otro en el ahí de nuestro preguntar por lo en mayor o menor medida inobjetivable, transitar desde el acontecimiento hasta la reflexión y meditar sobre las condiciones, la naturaleza, las consecuencias y los eventuales riesgos de dicho encuentro; así como podemos, paralelamente, desplazar la pregunta desde la horizontalidad hasta la verticalidad del Otro dentro de los límites finitos de nuestra experiencia. Una sola cosa es segura: cualquiera que sea la respuesta que obtengamos en un caso como en el otro, ésta no podrá quererse, por lo mismo, unívoca ni tampoco definitiva, ya que el acontecimiento y su experiencia exceden por definición toda pretensión de reducir esquemáticamente su contenido a un modelo. He ahí otro aspecto, y no precisamente menor, de lo debería antojársenos irrenunciable.

Pero hay algo más. ¿Cómo no entender el sí con el que el Otro hiende nuestra reserva, el "heme aquí" con el que da en sorprendernos sino como un gesto de misericordia —en sentido fuerte— que irrumpiría en el horizonte de

nuestra mismidad? Singular e introspectiva, la obra cinematográfica de Ingmar Bergman ejemplifica magistralmente ese doble tránsito y ese milagro a la par que explora, distinguiéndolos y relacionándolos a un tiempo, los rostros posibles de la Alteridad. Sólo que "literalizando" algunos de los hallazgos visuales del cine de los primeros tiempos. Que ello haya suscitado miradas plurales es, por lo demás, signo de su riqueza<sup>2</sup>.

Pero regresemos al Otro y a los intersticios del Mismo que permiten entreverlo. ¿Hay, en efecto, alguna otra interrogación esencial para Bergman que no esa por medio de la cual se nos muestran el ser-ahí y el ser-así del Otro en tanto que Otro y, simultáneamente, el ser-ahí y el ser-así de uno mismo en relación con él?; ¿es otra la cuestión, absolutamente decisiva, sobre la que su cine vuelve una y otra vez delimitando su densa problemática?, ¿otro el hilo conductor que dota de sentido a la compleja trama de imágenes, personajes, narraciones y silencios que conforman éste?

Alexander Ekdahl recorriendo en solitario las estancias de la casa de su abuela Helena en el comienzo de *Fanny y Alexander*; (*Fanny och Alexander*, 1982), prefigurado a su vez por Johan, el niño de *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) que deambula por los pasillos del hotel en el que su madre y su tía Ester se han detenido en mitad de su incierto viaje. Harry, cuya apuesta por la fidelidad sólo alcanza a despertar la indiferencia de su joven pareja en *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953). Isak Borg, cuyo egoísmo le ha alejado de su nuera y de su hijo Evald, y que vuelve en los que adivinamos sus últimos días a recordar su infancia con su familia y el amor frustrado de su juventud en *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957): sentado sobre la hierba junto a Sara, ésta le muestra el abismo de su soledad ofreciéndole un espejo. Töre, cuyo duelo por la muerte de su única hija y la consciencia de haber pecado al vengarla cobrándose la vida de un inocente le lleva a refugiarse en un Dios cuyos designios no alcanza empero a comprender en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960). Märta, que de la voluntad de amar a un hombre que la desprecia y para el cual Dios es silencio y de su entrega incondicional a ese amor no correspondido hace su destino en *Los comulgantes* (*Nattvardgästerna*, 1963). Marie, cuyos recuerdos la conducen en *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1951) hacia aquello

---

<sup>2</sup> Marty 1991 ha analizado el modo en que el deseo (decir del Otro sería aquí redundante) deviene *poética visual* en el cine de Bergman. Roux 2001, los *conceptos* que sobredeterminan y orientan su búsqueda de la alteridad en función de las categorías inherentes a la filosofía de E. Lévinas. Pero habría también que examinar cuáles son los *rostros* del Otro —esto es, de la Alteridad, con toda independencia de su concreción o no en una determinada figura humana— hacia los que Bergman dirige su cámara, así como las relaciones existentes entre ellos.

mismo de lo que la separan, permitiéndola entrever la nueva oportunidad que, de la mano del amor, se insinúa en su vida. Desirée, quien en *Sonrisas de una noche de verano* aguarda que su amante regrese a ella y cuya súplica es escuchada por la noche en virtud de un sortilegio de cuyos favores todos se benefician. Marianne y Johan, abrazados en la fría madrugada tras largos años de incomprendimientos y reproches mutuos en *Saraband* (2003). O Agnes, cuya agonía y cuyo desesperado aferrarse a la corporeidad de la vida solamente Anna quiere, sabe y logra acoger en *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), contrastando su inmensa piedad con la atroz insensibilidad de Karin y el miedo y la indiferencia de Maria.

Bergman pues, o la mirada recíproca del Otro y del Mismo. Descriptiva de la extensión que los separa o de su eventual y casi siempre fugaz reconciliación, suspendida entre el antes y el después como una incógnita, tal mirada no sólo evoca el sentido, sino que genera la visibilidad de cuanto comparece ante ella<sup>3</sup>. Y se resiste a no dejar siquiera, impresa en las vidas de los personajes cuyo drama literalmente expone y en la experiencia de quien los contempla y percibe éste, la marca —esperanzadora o inútil según los casos, y a menudo dolorosa— de esa posibilidad sentida, vivida por un instante para bien o para mal: de la reiteración ensordecedora del no a la plenitud efímera del sí, que incide como un diamante extrañamente irregular en el duro cristal de la incomunicación entre el Mismo y el Otro liberando al primero, aunque no sea más que momentáneamente, de la inercia que le impide trascender los límites de su identidad: "no creo que las gentes puedan cambiar, no fundamentalmente; . . . pueden tener un momento de iluminación, verse a sí mismas y adquirir conciencia de lo que son, pero eso es lo más a lo que pueden aspirar. . . . No haría por nada del mundo una película sobre lo que a continuación pueda pasarles", confiesa Bergman<sup>4</sup>. Por eso no finaliza —repárese en ello— ninguna película suya, porque ninguna pone un punto definitivo a nada; todas ellas se limitan a constatar, antes bien, el advenimiento de lo insospechado o de lo expectable en mitad del paisaje de la desolación humana: la eclosión milagrosa del tú frente a la opacidad autorreferencial del yo o la recaída de éste en el desierto de su ipseidad.

---

<sup>3</sup> "Un filme de Ingmar Bergman", señala Godard (1958), "es, por decirlo así, una fracción de segundo que se metamorfosea y estira durante una hora y media; es el mundo entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos del corazón, la alegría de vivir entre dos palmadas".

<sup>4</sup> Bergman 1964.

El Otro: el prójimo, pero también Dios —el Dios de la fe, del que por ser radicalmente Otro respecto del hombre viene, a decir de Karl Barth, la salvación para éste— como ese Otro anhelado *de profundis*. Es este último, en efecto, el que concreta la pregunta por el Otro en la filmografía bergmaniana entre 1956 y 1963: desde *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), donde tal pregunta se desdobra en otra: la que interroga a la muerte por la vida futura, hasta *Los comulgantes*, pasando por *El manantial de la doncella* y *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961), y *El silencio*, donde únicamente queda ya, en palabras del propio Bergman, su «imagen en negativo»<sup>5</sup>. No en lugar de, sino junto a la pregunta por su rostro horizontal. De ahí la trilogía formada inicialmente por *El manantial de la doncella* (1960), *Como en un espejo* (1961) y *Los comulgantes* (1963), de la que Bergman terminó por excluir el primer filme añadiéndole un nuevo, lúcido e inquietante final (*El silencio*, 1963).

Ahora bien, la pregunta implícita a esa mirada vertical no se contenta en modo alguno con una respuesta; tanto menos entonces con una respuesta fácil y/o previsible. Lo esencial es la pregunta y la irreductibilidad de cada situación en la que ella se inscribe. Así y por ejemplo en *Los comulgantes*. Aparte de su extraordinaria belleza formal, la hondura de lo que las imágenes plantean es sobrecogedora, como siempre en Bergman. ¿Pero qué es lo que dicho filme nos comunica? La interacción, entre otras cosas, de las diferentes modalidades a través de las cuales un cierto número de personas se relaciona con un determinado fenómeno, a saber, la creencia religiosa. Una, a través de una autolacerante impostura cuyo parcial deseo de verse desmentida se ve de continuo impedido. Otra, por medio de un anhelo aún mayor y no exactamente religioso que, desde la distancia, afirma más de lo que aparentemente niega. Otra, a través de la aceptación sincera que en su recogimiento no pregunta. Otra, desde el desconcierto, cuyo trágico desenlace presentimos antes de que suceda. Otra, desde la voluntad de obtener ayuda para los suyos. Otra en fin, desde la intuición a la vez frágil y certera del significado de la Pasión de Cristo. Bergman, no obstante, evita dar a la pregunta así formulada a diferentes alturas una respuesta *a priori* creyente o atea, aunque la afirmación nunca aporreada a la fe es una constante en su cine. Justamente, porque lo importante es el problema en cuanto tal: el rostro de Dios permanece oculto y su existencia improbable, pero la necesidad de su cercanía se perfila con una fuerza innegable que brota de entre los pliegues del alma humana como algo más que una idea o una simple autosugestión.

---

<sup>5</sup> Cf. Sjöman 1963.

La honestidad y la gravedad con las que emerge la pregunta por el rostro vertical del Otro en el cine de Ingmar Bergman merecerían desde luego un estudio aparte. Y deberían quizá también alumbrar algún día una investigación comparada con el cine de Dreyer —pienso sobre todo en *La palabra* (*Ordet*, 1955)—, cuya religiosidad es, a mi juicio, infinitamente más *naïve*, si bien *Los comulgantes* tal vez sea, desde un punto de vista formal, el más dreyeriano de entre los filmes de Bergman.

Cualesquiera que sean, por otra parte, las innovaciones introducidas por Bergman en su obra cinematográfica a partir de 1963, es innegable que su unidad viene dada, entre otros factores, por el hecho de que la pregunta por la verticalidad del Otro vuelva a hacerse oír, en muy diferentes contextos, en el marco de la pregunta más general por el rostro del Otro. Una vez más, y contra lo que podría pensarse de interpretar en clave nihilista *El silencio* (película con la que se cierra la trilogía sobre el rostro y el silencio de Dios) y de otorgar a los filmes inmediatamente posteriores —*Persona* (1966), *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968), *La vergüenza* (*Skammen*, 1968)...— una posición autónoma que no tienen en el conjunto de la obra bergmaniana, ambas miradas se yuxtaponen, sobre todo a partir de 1972. Así, la fe de Agnes conmueve hasta tal punto al pastor Isak en *Gritos y susurros* que le hace llorar junto a su cuerpo ya inerte; Viktor, pastor también, jamás abandona ni descuida a Eva, su esposa, en *Sonata de Otoño* (*Herbstsonate*, 1978); reunida en *Fanny y Alexander* durante la conmemoración de la Natividad, la familia Ekdahl lee respetuosa el *Nuevo Testamento*; y Marianne pide junto al altar de una iglesia por Karin, Johan y Henrik en *Saraband*, iluminándose el interior del templo como lo hiciera años atrás el de *Los comulgantes*. Pero quizá la escena más turbadora y elocuente de todas sea a este respecto la de Anna acogiendo en su regazo a Agnes en *Gritos y susurros*, escena en la que la misericordia humana, desnuda de todo artificio —Anna retira su vestido para confortarla estrechándola entre sus brazos y apoyando su cabeza en sus senos—, se confunde con la misericordia divina: la imagen remite a la iconografía cristiana de la Piedad y es todo un canto a la realidad incontrovertible del amor, cuyo nombre venía no en vano a los labios de Isak Borg en *Fresas salvajes* —como vendrá a los de David al final de *Como en un espejo*— al ser él preguntado por Dios.

Que los rostros del Otro y el problema, en palabras del propio Bergman, del "silencio de Dios" —señal de que es una pregunta la que está concernida ahí<sup>6</sup>— sean dos de sus vectores superpuestos; que tal superposición obedezca a una intuición de fondo perfectamente coherente; que la dificultad implícita

---

<sup>6</sup> Cf. Doniol-Valcroze 1962.

a la relación de un tema con el otro nunca se hurte a la reflexión ni se evite cómodamente; que, a su manera, cada película que da en afrontarla resulte enteramente provisional en cuanto a sus respuestas y que, aun así, todas ellas la entrevean como algo sobre lo que tan absurdo sería pasar de puntillas como renunciar a arrojar un poco luz bajo un prisma u otro; que, en suma, los rostros plurales del Otro se comuniquen sutilmente entre sí de un filme a otro (el Otro es el único ahí posible del Mismo en *Juegos de verano*, misterio en *El séptimo sello*, revelación en *Fresas salvajes*, límite en *El manantial de la doncella*, silencio en *Los comulgantes*, ausencia en *El silencio*, fantasma en *La hora del lobo*, memoria y sentido en *Fanny y Alexander*; suceso en *Saraband*, por citar sólo algunos casos)... todo ello muestra suficientemente el carácter a la vez "complejo y transparente" —por decirlo con J. Mambrino<sup>7</sup>— de una obra cinematográfica que, contándose entre las más grandes, representa, dirigida como lo está por igual a la sensibilidad y la inteligencia del espectador, un desafío mayor y extraordinario para el pensamiento.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J.  
2003 *Ingmar Bergman, «mes films sont l'explication de mes images»*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Barth, K.  
1998 *Carta a los Romanos*. Trad. A. Martínez de la Pera. Madrid: BAC.
- Bergman, I.  
1964 Declaraciones a la revista *Playboy* (junio).  
1988 *Linterna mágica*. Trad. M. Torres y F. Uriz. Barcelona: Tusquets.  
1992 *Imágenes*. Trad. J. Uriz Torres y F. J. Uriz. Barcelona: Tusquets.
- Deleuze, G.  
1984 *La imagen movimiento: Estudios sobre cine I*. Trad. I. Agoff. Barcelona: Paidós.
- Doniol-Valcroze, J.  
1962 "Ouvert sur ces oiseaux uniques (*A travers le miroir*)". *Cahiers du cinéma* 137: 48-50.

---

<sup>7</sup> Mambrino 1958.



- Mambrino, J.  
 1958 "Traduit du silence (*Le Septième sceau*)". *Cahiers du cinéma* 83: 43-6.
- Marty, J.  
 1991 *Ingmar Bergman: Une poétique du désir*. Paris: Cerf.
- Puigdoménech, J.  
 2004 *Ingmar Bergman: El último existencialista*. Madrid: JC Clementine.
- Rohmer, E.  
 2004 *Le goût de la beauté*. Paris: Cahiers du cinéma. 2ª ed.
- Roux, S.  
 2001 *La quête de l'altérité dans l'oeuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma entre immence et transcendance*. Paris: L'Harmattan.
- Schrader, P.  
 1972 *Transcendental Style in Film: Bresson, Ozu, Dreyer*. Berkeley, University of California Press.
- Sjöman, V.  
 1963 *L. 136: Dagbok med Ingmar Bergman*. Stockholm: P.A. Nordstedt & Söners Förlag, parcialmente traducido al francés con el título *Journal des Communians* en *Cahiers du cinéma* 165 (1965): 52-7; 166-7 (1965): 50-5; 168 (1965): 74-6.
- Zubiaur, F.J.  
 2004 *Ingmar Bergman: Fiestas creadoras del cineasta sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.