

La última palabra de Bergman: *Sarabande*

MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS
Trama y Fondo

Ingmar Bergman's Last Word: *Saraband* (2003)

Abstract

Unlike other great filmmakers that are prone to certain slackness when they become elderly, Ingmar Bergman devised his swan song in such a lucid and perceptive way and showing such a creative capacity that he provided us with a work filled with tragic beauty that no doubt deserves to be considered one of the best works by the Swedish filmmaker. It is the objective of the present paper to study *Saraband* as a specific text in itself and, at the same time, as Bergman's definitive work, because of the way he deals with the essential topics making up his universe. We are faced with a "synthesis-film" that brings together the essentials of Bergman's prolific career. The drama between parents and children and the lament on the loss of the beloved woman form the two axes along which such a thematic universe -life, death, love, hate, suffering- takes shapes as tragedy and passion.

Key words: Text analysis. Bergman. Tragedy. Passion. Death.

Resumen

Al contrario que otros grandes cineastas que acusan una cierta laxitud en la vejez, Ingmar Bergman concibió su canto de cisne con tal lucidez en sus facultades creadoras que fue capaz de brindarnos una obra colmada de trágica belleza que puede sin duda contarse entre las mejores del cineasta sueco. El objetivo de este trabajo es estudiar *Saraband* como texto específico en sí mismo y como 'obra última' que puede perfectamente considerarse, en virtud del tratamiento dado a los temas esenciales bergmanianos, como un film-síntesis de toda su prolífica obra cinematográfica. El drama entre padres e hijos y el lamento por la pérdida de la mujer amada constituyen los dos ejes por los cuales este universo temático (la vida, la muerte, el amor, el odio, el sufrimiento) toma forma de tragedia y de pasión.

Palabras clave: Análisis de texto. Bergman. Tragedia. Pasión. Muerte.

Quisiera comenzar este texto con una cita de Bergman extraída del inicio de su libro *Imágenes: mi vida en el cine*, escrito en 1990:

"Ver cuarenta años de mi trabajo a lo largo de un año [para la realización de este libro] ha resultado ser inesperadamente inquietante, a veces insoportable. Me di cuenta al momento de que, en su mayor parte, había concebido mis películas desde las profundidades de mi alma, mi corazón, mi cerebro, mis nervios, mi sexo y no menos con mis tripas"¹.

¹ Uso la versión inglesa considerando que, en lo que respecta a este extracto, difiere sensiblemente respecto de la versión española. BERGMAN, Ingmar, 1990: *Images: My Life in Film*, Faber and Faber, Londres, 1995, p.14.



Estas palabras compendian perfectamente la vena artística, el talante de Bergman. No me interesa remarcar aquí el innegable componente instintivo o visceral en la creación expresiva del maestro sueco, sino simplemente constatar –razón por la cual su cine ha venido a considerarse como una proposición moderna por antonomasia– la crudeza, intensidad y contundencia en su modo de explorar los conflictos humanos, en su encuentro con lo real. Esta visceral profundidad, no exenta de cierta inclinación a la morbidez, le hace abordar indefectiblemente –y no podría ser de otra forma– temas personales y autobiográficos: el cineasta por excelencia de la vida interior, la intimidad, las confesiones privadas, los miedos y sentimientos más inexpresables (la vida, la muerte, el amor, el odio, la angustia, el dolor). De ahí que el cine de Bergman se articula *desde* un particular grado o intensidad con el actor y la escena: el rostro o semblante; el estado de ánimo, las emociones y los afectos; los cuerpos y los fluidos o humores.

Saraband, su último film, no sólo no escapa a esta constelación del personal e intenso mundo bergmaniano, sino que podría considerarse como un destilado perfecto del conjunto de su obra, una obra-testamento realizada desde una impecable voluntad de síntesis y depuración. Junto con *Fanny y Alexander* (1982), *Saraband* podría perfectamente constituir un díptico en base a tres razones fundamentales: por su neto carácter autobiográfico, por constituir dos epítomes de su obra y por el aspecto testamentario con que ambas obras fueron proclamadas en tanto que despedidas anunciadas por su creador.

Saraband se ha querido ver como una secuela o epílogo de *Escenas de un matrimonio* (1973) en tanto que recupera los personajes principales de este filme, Marianne (Liv Ullman) y Johan (Erland Josephson), que vuelven a encontrarse después de treinta años de silencio. No obstante, el núcleo temático de *Saraband* no es tanto las relaciones afectivas de pareja como las conflictivas relaciones paternofiliales que se establecen entre el autodestructivo ex violonchelista Henrik (el hijo de Johan de un matrimo-

nio anterior) y su hija adolescente Karin, violonchelista aspirante al conservatorio, vampirizada emocionalmente por su padre por vía doble: como figura substituta de la madre desaparecida y como receptora de las implacables clases de chelo de su padre/profesor. A ello debe añadirse las tormentosas relaciones entre Johan y su hijo Henrik, marcadas por un odio ciego y autodestructivo. La propia Marianne, figura a la vez catalizadora y receptora del film, se ve afectada por los acontecimientos que viene a presenciar en su visita a la casa de Johan de tal forma que ello implicará un cambio en la relación con su hija Martha, reclusa en una clínica de enfermos mentales. Un quinto personaje *in absentia*, Anna, la esposa de Henrik fallecida de cáncer dos años atrás, bascula como una sombra durante todo este intenso y dramático film (el retrato en blanco y negro de este personaje corresponde a Ingrid Von Rosen, la última mujer de Bergman, a quien está dedicado *Sarabande*).



El título del film alude a un movimiento de danza que constituye, física y emocionalmente, el corazón de las seis suites para violonchelo de Bach. En este caso se trata de la zarabanda de la suite n. 5, la más célebre, hermosa y dramática de todas, evocadora de una profunda y lúgubre tristeza. Bergman ya la había utilizado en *Gritos y susurros* (1972) y Rostropovich, por ejemplo, la tocó en el funeral de Tarkovski. De orígenes inciertos –las primeras fuentes provienen de España e Hispanoamérica–, la zarabanda fue una popular danza para parejas de carácter alegre que fue prohibida en España a finales del siglo XVI por su lascivia y voluptuosidad. Un siglo más tarde, en la corte francesa, adquiere un ritmo más lento en tanto que forma musical y se atempera aún más con la suite barroca gracias sobre todo al genio de Bach².

² He tomado gran parte de estas observaciones del cuadernillo que acompaña el CD de Steven Isserlis, escrito por el propio violonchelista: Bach. The Cello Suites, Hyperion Records, Londres, 2007.

El film tiene la estructura de la zarabanda en el sentido de que son siempre dos personajes los que interactúan en diez escenas o movimientos. Por tanto, a medida que avanza el relato se cambia de pareja o de interlocutor. Estas diez escenas se encajan entre un prólogo y un epílogo presentados por Marianne dirigiéndose directamente al espectador.

El viaje de Marianne. Análisis del prólogo

El análisis del prólogo, titulado: "Marianne muestra sus fotos" y filmado en un único plano-secuencia, nos puede dar un ejemplo de la extrema sencillez del estilo de Bergman, su fe incondicional en el primer plano y la geografía del rostro.

Un plano cenital muestra una mesa rectangular completamente desbordada de fotografías y al lado, una silla vacía. La cámara baja en un movimiento de grúa al par que entra Marianne y la captura en un Plano Medio frontal delante de un ventanal protegido con cortinas blancas. Marianne, vestida de negro, se presenta al espectador con la familiaridad de una persona conocida y lo primero que nos habla no es de ella misma, sino de Johan, trasunto de sus desvelos. Ahora Johan es multimillonario gracias a la herencia de una tía danesa cantante de ópera y ha comprado la solariega casa de sus abuelos situada "en lo más profundo del bosque" para retirarse del mundo³. Tras esta breve alocución sobre su ex marido, la cámara, por medio de zoom, reencuadra al personaje en Primer Plano en el momento en que se hace mención a la pareja: "*Johan y yo no hemos tenido ningún contacto, ningún contacto en absoluto, durante muchos años*"⁴. Marianne nos hace una breve semblanza del momento actual de cada personaje (primero Johan, luego su casa, sus hijas Sara y Martha, y finalmente, ella misma) escogiendo y mostrando una foto de cada cual. En el momento en que Marianne habla de ella misma y nos cuenta que sigue activa en su profesión de abogada, "principalmente disputas familiares y divorcios", al pronunciar esta última palabra, *divorcio*, la cámara realiza

³ La fotografía de la casa corresponde a la casa de campo en Dalarna de los abuelos maternos de Bergman y actúa como reminiscencia de su querida abuela Anna Akerblom y de los veranos que disfrutó en dicha casa durante su infancia. El cineasta ya había incluido esta fotografía en su libro de memorias "Linterna mágica" y en *El rostro de Karin* (1986), un cortometraje de montaje elaborado con fotografías de su madre, Karin Akerblom. Frank Gado ve este lugar como "la casa espiritual" de Bergman. Véase GADO, F.: *The Passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1986, p. 11.

⁴ Para citar los diálogos del film he utilizado el DVD de *Sarabanda* editado en 2006 por Tartan Video en el Reino Unido así como el texto original, BERGMAN, I. *Secretos de un matrimonio y Sarabanda*, Tusquets, Barcelona, 2007.



un nuevo zoom de aproximación recortando el rostro de la mujer. Ahora en un Gran Primer Plano vemos que un halo de melancolía invade el rostro de la mujer, concluyendo el prólogo con estas palabras susurradas: "he pensado que debo visitar a Johan".



En Bergman el zoom es siempre de aproximación, un adentrarse en la materialidad del rostro y sobre todo, de manera virtual o expresa, en su centro neurálgico, el ojo y la mirada, como si la cámara escenificara el deseo de ir al centro de la subjetividad o del alma humana. Ya sea movilizado por las palabras o momentos más significativos del personaje (como ocurre en el prólogo: la ausencia de contacto, el divorcio) o por la intimidad emocional creada en el interior de una escena, esta intensidad de la mirada que personifica el lento zoom de acercamiento es, conforme al tono de concisión y depuración general, el recurso dominante de *Saraband*, especialmente aplicado en el retrato de Anna, en el rostro atento de Marianne escuchando y en el rostro sufriente de Henrik.

El conflicto de Henrik y Karin: el padre excesivo, patológico

En cuanto los adultos (Marianne, Johan, Henrik) sopesan sus fracasos y frustraciones en el ocaso de sus vidas, la adolescente Karin es el único personaje del cuarteto que representa un movimiento ascendente de búsqueda de sí mismo, de crecimiento personal y profesional. El conflicto básico de *Saraband* se encuentra en esa tesitura: el impedimento de la joven de liberarse de la tutela de un padre emocionalmente dependiente que vive en estado de *shock* desde la muerte de su esposa ocurrida dos años antes como consecuencia de un cáncer. Henrik ha abandonado prácticamente todo vínculo con el mundo exterior (retiro prematuro de su trabajo como profesor y más tarde como director de una pequeña orquesta local) y se ha volcado fundamentalmente –además de dedicarse a escribir un libro sobre la *Pasión de San Juan* de Bach– a la educación musical (y por lo visto, también *sentimental*) de su propia hija.

⁵ Se trata del episodio 2, el primer encuentro de Karin y Marianne, y la escena aludida se cuenta en *flash-back*.

La huida en el bosque después de la pelea con el padre es la primera –y más poética– referencia sexual al encierro de la joven⁵. La rubia melena desordenada, el blanco camisón y las botas negras, los jadeos y las crepitaciones de las pisadas en su loca carrera; se nos ofrece, en definitiva, una imagen arquetípica de la joven virgen huyendo del raptó. En el episodio posterior veremos que padre e hija duermen en la misma cama con la naturalidad de un matrimonio y, casi al final del film, el padre la besa en la boca con el ímpetu desesperado del enamorado que va a ser abandonado. No es la primera vez que Bergman describe o sugiere un caso de incesto (ya lo hizo en *Como en un espejo*, 1960). La fuerte sugerencia del incesto es un elemento más en la caracterización psicológica del padre, no tanto como índice de un acto culpable, sino porque en su absoluta debilidad y precariedad emocional, solicita la imperiosa necesidad de un soporte físico y carnal.



La figura del padre en *Saraband* acrecienta en mayor grado la tipología bergmaniana del modelo masculino: hombre inmaduro, egoísta, con insuperables traumas infantiles (sobre todo con la figura paterna), emocionalmente dependiente de la mujer, irascible, "esteticista" (según el modelo de Kierkegaard, cuyo libro *La alternativa* es citado expresamente en este filme), hipersensible, artista o profesor. El propio Johan, se incluye en esta tipología; Henrik no es más que la ampliación infantilizada de Johan, su padre. Y por supuesto, no es necesario decirlo, trasunto del propio Bergman (los dos personajes son, como Jano, dos rostros sublimados de Ingmar Bergman).

En la lucha de egos que se establece entre el padre y el abuelo por gobernar el futuro profesional de Karin, ella escogerá al final su propio camino. Bergman diseña y resuelve *musicalmente* los episodios correspondientes a esta disyuntiva. En "la oferta" del abuelo a su nieta (episodio 6) es el dramático y atronador *scherzo* de la sinfonía n. 9 de Bruckner el que evoca la subjetividad atormentada del abuelo, pero también la indecisión y confusión de la joven cogida entre dos fuegos. Bergman enfatiza esta disyuntiva mediante una 'imagen mental' en la que Karin, engalanada

para una ocasión especial –seguramente su primer concierto–, toca el chelo en un espacio abstracto completamente blanco y su figura, mediante un sencillo efecto digital, irá progresivamente empequeñeciéndose hasta convertirse en un punto negro que desaparece en la fría blancura de la pantalla a los sonos del dionisiaco *scherzo*.



Antes de analizar la elaborada metáfora musical que se organiza en la escena de la ruptura de Karin con su padre conviene señalar el sensible proceso de reflexión de la joven y sus inefables vínculos con la omnipresente madre desaparecida. Así, la acalorada escena del forcejeo e huida de Karin, preludio de su ruptura, remite a "una situación similar" en la que Henrik y Anna, aún novios, tuvieron una riña que, de no haber terciado el sentimiento piadoso de la carismática mujer, hubiese desembocado en la ruptura definitiva de la pareja. Juntos en la cama, el padre se lo cuenta a su hija bajo el influjo del retrato en blanco y negro de la difunta (episodio 3), poniéndose en evidencia el parecido en ambos altercados y la salida a la desesperada de ese niño grande que es Henrik cuando se siente atenazado por el miedo al abandono ("*A mí no se me puede abandonar. A mí no me deja nadie*"). Más adelante (episodio 6), Karin descubre la carta que Anna escribió a su marido poco antes de morir y en la cual le rogaba, en términos muy efusivos, de no hacer con su hija aquello que precisamente viene haciendo. Karin se siente conmovida por la revelación de la carta, pero sobre todo por el hecho de que su padre haya sido capaz de ocultársela durante todo este tiempo. En un principio Karin, aún espoleada por la culpa, le dice a Marianne, que se alinea con la substancial propuesta de Johan, que no dejará a su padre a su suerte. La ocultación de la carta será no obstante un hecho decisivo en la decisión final de Karin de seguir su propio camino –para ello la irrupción de una nueva propuesta, al margen de su familia, supone un elemento diegético necesario que viene a concretizar sus aspiraciones personales: una beca con una orquesta de jóvenes músicos europeos en Hamburgo impulsada por Claudio Abbado. A los ojos de Karin, la promesa de Anna podía llegar o no a cumplirse, pero silenciar su palabra resulta una violación

imperdonable. En este juego de espejos se nos dice sutilmente que al final Karin cumple algo que su madre nunca se atrevió a hacer.



En el rompimiento con el padre, la metáfora musical ocurre de la siguiente manera. Henrik ha decidido que ambos tocarán a dúo las *Suites para violonchelo* de Bach en un concierto en la universidad (el título del episodio 8 es el mismo que el del film: *Saraband*). La idea de tocar esta pieza para instrumento solista por dos intérpretes que se turnan en sus cometidos musicales –el profesor y la alumna– propicia como segunda lectura la 'locura' del padre, su aspiración a la *unidad* por medio de la música. La imposibilidad de este dúo musical reverbera la imposibilidad de esta pareja a todos los efectos. Todo ello bajo los auspicios de Bach: la Zarabanda y la Pasión. La puesta en escena del episodio muestra, por un lado, la progresiva demolición de este simétrico escenario para *dúo* montado por el padre y, por otro, su indecible afinidad con el tono ritual y crepuscular de la Pasión, donde la hija será una María Magdalena que intenta hacer menos sufrible el calvario de su padre, una auténtica imagen del Cristo sufriente ("*Papá, va a ser doloroso*"). Durante toda su compasiva intervención final, Karin sostiene con las manos el rostro de su padre, impidiéndole que se derrumbe:

–"Pero papá, yo no lo quiero. No creo en mí misma como solista. Quiero tocar en una orquesta. Ser parte de un esfuerzo común, no sentada en el palco, sola y expuesta. No quiero que la gente me diga que no soy lo bastante buena. Quiero decidir mi propio futuro. Quiero vivir una vida sencilla. Quiero estar en casa, vivir una vida corriente. No como una pobre sustituta de mamá, elogiándome por lo que no soy. Eso tiene que parar. Y va a ser ahora".

Bergman termina el episodio, la despedida de la hija, como una elegía musical. La joven toca los primeros compases de la zarabanda de la quinta suite a pedido del padre ("*Al menos ponle un broche final*"). Y Henrik, *de espaldas* –puesto que ha sido retirado del espacio del dúo, del escenario musical– la mira desconsolado, en un Gran Primer Plano sobre el que se opera un lento zoom de acercamiento: la imagen de su rostro con el estig-

ma de la pasión y del abandono en un hombre que no se sostiene por sí mismo anuncia el suicidio en el episodio siguiente.

Henrik, como la propia zarabanda de Bach, es una poderosa imagen de la muerte. Bergman nos describe a Henrik como un apasionado de Bach: escribe un libro sobre *La Pasión de San Juan* y toca el *Trío sonata nº 1 para órgano* en la pequeña iglesia cuando recibe la inesperada visita de Marianne. Y como hemos visto, Bergman nos da una imagen crística del personaje que se relaciona con la lectura del violonchelista Steven Isserlis sobre la quinta suite: "la más dramática de las seis, la más cercana en espíritu a las dos monumentales *Pasiones* de Bach":

"La profunda tristeza de la *Quinta*, por ejemplo, siempre me ha evocado la Pasión de Cristo. La soledad de la zarabanda -ese inexplicable movimiento, sin acordes, sin melodía real, sin acontecimientos rítmicos particulares, que no obstante se ha convertido en el más celebrado movimiento de todas las suites- me parece describir los momentos más sombríos de Cristo en la cruz"⁶.

El conflicto de Johan y Henrik: rechazo y odio brutal

En contraposición al amor excesivo, constrictivo, patológico de Henrik por su hija, hay el odio descomunal, humillante, igualmente patológico de Johan por su hijo. Johan no ha tenido ningún contacto con Marianne en los últimos treinta años, pero tampoco con las hijas de ambos (Martha y Sara), lo que sin duda muestra su despreocupación o indiferencia por los hijos, su aversión al papel de padre. Sin embargo, más allá de las motivaciones y rasgos psicológicos que con generosidad se aportan en el cine de Bergman, el odio de Johan a Henrik (o si se prefiere, entre ellos mismos, entre padre e hijo, pues el odio se da en los dos sentidos) alcanza plena resonancia bíblica, trágica o mítica.

En las devastadoras humillaciones de Johan contra su hijo, aquel se apropia de alguna forma de la memoria o del nombre de Anna para zaherir y menospreciar a Henrik ("*Pobre Anna*", "*A veces me pregunto cómo Anna pudo aguantarte*", etc). No es de ningún modo descabellado pensar que el amor inconfesable de Johan por su hija política (como secretamente percibe Marianne) y por tanto los consecuentes y naturales celos, hacen incrementar el monumental encono y desprecio del padre por el hijo.

⁶ Apoyándose en sus propias intuiciones y en las investigaciones de algunos estudiosos contemporáneos como el profesor Helga Thöne, Isserlis ve en las Suites para violonchelo lo mismo que aquél ha detectado en las Sonatas y Partitas para violín solo: referencias a las Corales Luteranas y a ciertas fiestas cristianas. En su "opinión personal (definitivamente no una teoría)", Isserlis percibe las suites para chelo de Bach como Suites del Misterio (Rosario), representando los tres grupos del 'Misterio Sagrado': Gozoso, Doloroso y Glorioso. Aunque no se considera un erudito de la obra de Bach, advierte algunas "indicaciones de evidencia": entre otras "la Zarabanda de la quinta suite recuerda poderosamente a una obra más tardía de Bach, la trágica 'Et incarnatus est' de la Misa en Si menor". Véase el cuadernillo que acompaña el CD de Steven Isserlis, Bach. *The Cello Suites*, op. cit., p. 5.

El motivo de la visita de Henrik a su padre es pedirle dinero (o al menos un adelanto de su herencia) con la intención de comprar un valioso chelo antiguo para Karin (episodio 4). Este regalo atiende a la necesidad de mitigar el efecto de la primera rebelión de la joven cautiva, un detalle que no se le escapa al abuelo –sabe por boca de Marianne que ambos se pelearon– y que le hace incrementar, no es difícil advertirlo, las dosis de sarcasmo y humillación contra su hijo. De hecho, la ulterior oferta del abuelo a su nieta (episodio 6), aunque encadenada a una cierta lógica del azar, debe entenderse como una contraoferta que se hace contra Henrik.



⁷ En varias entrevistas Bergman ha relatado una conversación que tuvo con su hijo Daniel cuando tenía dieciocho años. Al comentario del padre ("Me imagino que he sido un mal padre"), el hijo le espetó: "Tú nunca has sido un padre". En una larga entrevista de R. Corliss a Liv Ullman en Time (10/07/2005), el entrevistador le recuerda este episodio y ella contesta: "Exactamente. Para mí al menos esta película trata sobre todo de su hijo y su relación con él. Esto también son cosas muy privadas". Consúltese <http://www.time.com/time/columnist/corliss/article/0,9565,1081353,00.html>. En *Bergman Island* (2004), el extraordinario y revelador retrato documental de Marie Nyrerod sobre el cineasta realizado en su propia casa de Fårö, Bergman dice al respecto: "Tuve mala conciencia hasta que descubrí que tener mala conciencia sobre algo tan gravemente serio como abandonar a tus hijos es una afectación, una forma de conseguir un pequeño sufrimiento que de forma alguna puede compararse con el sufrimiento que has causado". En otro momento dice: "Nunca he puesto una pizca de esfuerzo en mis familias. Nunca lo tuve".

Repetidas veces Henrik cierra los ojos suspirando y llevándose las manos al rostro en señal de incompreensión e infinito padecimiento. El punto álgido de su vía crucis es también homologable al de la Pasión de Cristo: "Papá, ¿de dónde sale tanta rabia?". La respuesta y el espíritu del padre no escatiman detalles para confirmar que se trata de un *abandono* manifiesto y premeditado:

–"Habla por ti mismo, hijo mío. Hace muchos años, cuando tenía diecisiete o dieciocho años yo intenté acercarme a ti. Habías estado muy enfermo y tu madre quiso que nosotros, por fin, "aclarásemos nuestras cosas". Yo te dije que sabía que había sido un mal padre, pero que deseaba mejorar. Y tú te pusiste a gritar, sí, a gritar: "¡Mal padre! Tú nunca has sido un padre para mí". Eso fue lo que me dijiste. Y que rechazabas mis esfuerzos. Así fueron las cosas. Uno debe respetar el odio sincero y yo respeto tu odio. Por cierto, si te soy sincero, me importa un bledo si me odias o no. Para mí, casi ni existes. Si no fueras el padre de Karin, que gracias a Dios se parece a su madre, no existirías en absoluto. Aquí no se trata de rabia, puedo garantizártelo. Escribe el nombre del tipo ese del violonchelo, nombre y teléfono, y lo miraré".

Aunque Bergman nos ofrece, como ya hemos observado, suficientes apuntes psicológicos –de forma aún más detallada en el texto original, publicado en Tusquets– el odio ciego de Johan hacia su hijo Henrik no se explica completamente bajo estas coordenadas. Confina con el destino trágico y ciertamente si ambos no se matan

es porque Henrik es un personaje demasiado débil que en el fondo aspira al amor y a la bendición del padre. El odio del padre –una figura que se desprecia a sí mismo con el mismo furor– acaso no sea más que la invitación al hijo para que salga de su letargo infantil (de su herida infantil, de sus traumas, que con certeza son generacionales, los mismos que padece Johan en otra clave o personalidad psicológica), incitándole a actuar quién sabe si con la única respuesta que le es permitido: el parricidio. El padre anhela la tragedia, anhela –y teme a la vez– que su hijo se enfrente a él en igualdad de condiciones, anhela que éste asuma el odio de la misma forma demoníaca que lo hace él (“*Oh, Henrik seguramente se dio cuenta de que era demasiado parecido a mí*”, le dice a Marianne tras la tentativa de suicidio de su hijo).

Es Marianne, testigo del odio entre padre e hijo, la que presencia, en un momento raro de trascendencia –una luz intensa que entra por uno de los costados de la pequeña iglesia y le hace dirigirse al altar–, la profunda significación de Padre e Hijo en un retablo popular. Se trata de una sencilla talla policromada de *La Última Cena* en la que uno de los doce apóstoles, el único que no lleva barba, se encuentra emplazado en el seno de Jesucristo, cuerpo y posición que inmediatamente se distinguen como los de un niño (Bergman lo identifica con “Juan, el más amado de sus apóstoles”⁸). Ante la mirada pasmada de Marianne, un reencuadre en contraplano intensifica el valor de esta estampa de la imaginería popular que funde *de modo natural* la imagen de *La Última Cena* con la de la *Pietá*, principio y fin, nacimiento y muerte, padre (o madre) e hijo. Esta imagen sugiere una profunda meditación a Marianne, que junta las manos y cierra los ojos al son lúgubre de la zarabanda.

⁸ BERGMAN, I., *Secretos de un matrimonio y Saraband*, op. cit., p.201.



Conclusiones

Anna, la esposa fallecida de Henrik, es el centro neurálgico de la historia y el punto de fuga hacia el que se dirigen y convergen gran parte de

sus sentidos. La pérdida de Anna, una mujer callada y profundamente querida, ha dejado a los tres personajes que visita Marianne (y no sólo a su viudo) sin puntos de baliza, inmersos en la soledad y la tristeza. Esta figura femenina se hace presente en el film únicamente a través de una fotografía en blanco y negro, presencia fantasmal y por tanto más intensa y misteriosa. Acaso nunca, desde *Rebeca* de Hitchcock, una mujer muerta haya proyectado tal hechizo en una película. La fotografía corresponde a la última mujer de Ingmar Bergman, a ella le dedica el director su última película y es fácil adivinar que esta mujer ha sido la fuente de inspiración para *Saraband* (de hecho, otro de los títulos que manejaba Bergman era *Anna*).



Marianne es la interlocutora privilegiada de los discursos amorosos que, con pasión y añoranza, se dicen de esta mujer. El lugar que busca en el mundo Marianne –un lugar ya imposible con Johan– es ese espacio íntimo que ha llenado plenamente Anna. En realidad ella es una doble de Anna –mitad que menta su nombre–, la que le pone rostro y sentimientos –igualmente callados– a su historia, pues todo lo que se dice de esta mujer desaparecida se proyecta indeleblemente en su rostro (Liv Ullman ofrece todo un tratado del primer plano bergmaniano en *Saraband*, revelando las profundidades del alma femenina a través de la desnuda y porosa expresividad de su rostro).

En el epílogo, meses después de su regreso a casa, Marianne nos habla de la paulatina y definitiva pérdida de contacto con Johan (hecho producido por el propio alejamiento de éste) y, sobre todo, del poderoso rastro o influjo dejado por "los sentimientos y el amor de Ana". No se hace ninguna mención –denegación valiosamente sugestiva– al conflicto de Henrik y su hija Karin en el epílogo. Todo el broche final de *Saraband* queda impregnado bajo la tutela misteriosa de Anna –invocándose de nuevo su retrato– y su afectiva repercusión en el bergmaniano drama familiar entre padres e hijos. Contado en flash-back, Marianne visita a su hija Martha en la clínica donde se encuentra sumida en estado catatónico y se produce

un hecho relevante: "Le toqué la sien y acaricié su rostro con la yema de los dedos. No reaccionó. Pero pensé en el extraño hecho de que por primera vez en nuestra vida en común comprendí, sentí, que había tocado a mi hija, a mi niña".



De la misma forma que el último episodio de *Saraband* ("La hora del lobo"), de manera intencionadamente compensatoria, está dedicado al 'psicológico' vía crucis nocturno de Johan⁹ en contraposición al trágico y pasional vivenciado por su hijo Henrik que le lleva a las puertas de la muerte, las últimas y emotivas palabras de Marianne (las últimas de Bergman como cineasta) intentan compensar, con una obligación moral un tanto forzada, aquello que considero uno de los retratos más personales, intensos y devastadores del odio entre padre e hijo nunca hechos en el cine moderno. Y sin embargo el silenciamiento sobre el destino de Henrik en el epílogo (la última palabra de Bergman también es este silencio) tiene una mayor significación moral.

Con gran dolor suyo, Karin hace lo que su madre nunca se atrevió a hacer: abandonar al hombre infantilizado y desvalido. Pero entonces Henrik lleva a cabo su declarado derrotero, su siempre aplazada tentativa de suicidio que, en un magnífico golpe bergmanesco, acaba frustrándose. Así, el suicidio de Henrik viene cargado de un exceso de egoísmo, cobardía y culpa (especialmente la que endeuda a su hija). El hecho de que no se consuma el suicidio es una manera irónica de acentuar, entre otras cosas, esa culpa onerosa. Y resulta irónica porque la muerte frustrada –siendo real y genuino su deseo de morir– es el precio que paga por su chantaje con la muerte suicida y no deja de ser consecuente con su *pathos*: *no saber vivir solo* (sin cuidado de sí mismo, sin amor propio), *no saber morir solo* (no concederle el darse la muerte, indefenso hasta para morirse).

Aunque Henrik busca su propia vía desesperada de salvación o sacrificio, se le niega el estatus que otorga el fin trágico: catarsis, liberación, fin del sufrimiento. La siempre trágica muerte hubiese sellado el abrazo sim-

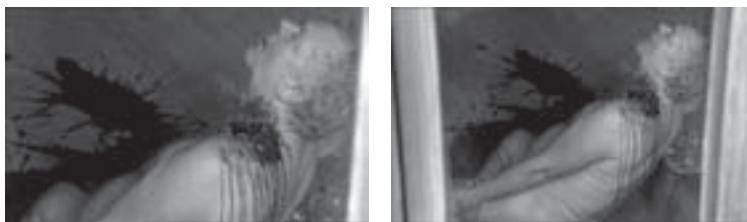
⁹ La parrafada angustiosa de Johan no podía ser más bergmanesca: "Tengo una rabiosa ansiedad que me angustia. [...] La ansiedad es más grande que yo. Intenta abrirse paso por todas las comisuras, por los ojos, por la piel, por el culo, tengo una diarrea mental gigantesca, sale por todas partes, soy demasiado pequeño para mi ansiedad. Mi hermética mediocridad no tiene lugar para una ansiedad así. [...] Eso que yo llamo "ansiedad", pero que es otra cosa, tiene que ver conmigo mismo. Con Johan. Se trata de los últimos días. Tiene que ver con cómo yo he de comportarme". BERGMAN, I.: *Secretos de un matrimonio y Saraband*, op. cit., p. 228.

10 DERRIDA, Jacques, 1999: *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2000.

11 Casi cincuenta años después de *La muerte de la tragedia* (1961), Steiner nos ofrece una nueva tentativa de definición al reconsiderar la tragedia: "una declaración performativa del ser-sin morada del hombre en el mundo (*apolis*) [man's unhoodedness in the world], de una elemental e innegociable enemistad entre ser y existencia. He aquí una exposición de la creencia que dice 'es mejor no haber nacido'. [...] La negación es primordial, el "nunca" en *Lear* se repite cinco veces. No hay más que el sufrimiento y la injusticia que vienen de la nada. La nulidad, en las grandes tragedias, devora como un agujero negro. Si se nos inflige el cruel castigo de la vida, la lógica de la liberación sólo puede ser la del suicidio". Más adelante dice que el "enterrado vivo" de *Antígona* es "un motivo que Hegel y Kierkegaard vieron como emblemático de la tragedia". Véase STEINER, G.: "Tragedy", Reconsidered" en FELSKI, R. (ed.) *Rethinking Tragedy*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008, pp. 39-40.

12 De ahí la importancia del instante y de la imagen instantánea: sólo veremos tres fragmentos de una imagen fija en escala creciente –Primer Plano, Plano Medio y Plano Conjunto– cuya secuencia produce un efecto inesperado de ráfaga que nos revela el cuerpo desnudo ensangrentado, en escorzo y con un acusado estilo pictórico. Que la perspectiva corresponda al espontáneo personaje que desde la ventana descubre tal instante puede verse como otro aspecto 'irónico' del *deus ex machina* de Bergman al negar de esta forma el fin trágico. Derrida, partiendo de Kierkegaard, dice que aquello que no se puede comprender, el don o sacrificio y el acto de dar (la) muerte, "exige una temporalidad del instante, pertenece a una temporalidad intemporal, a una duración inasible". DERRIDA, Jacques, 1999: *op. cit.*, pp. 67-68.

bólico con su odiado padre (paz eterna para uno y contrición para el otro, una especie de victoria simbólica del hijo) y sobre todo, no sin ciertas culpas pasibles de poder despejarse con una carta final de despedida, dejaría el camino por fin expedito a su hija –lo que no dejaría de ser un postrer acto de amor. Al negarle al personaje el don sacrificial se le niega –en rigor, se le difiere– la experiencia humana más singular e irremplazable: la aprehensión de la muerte, darse (la) muerte, hacerse cargo de su propia muerte y, por tanto, darle un significado, un destino a su vida y a su muerte¹⁰. La peor condena que se le hace a Henrik es que *al final del relato* no le es permitido *reencontrarse* con Anna. Y lo que resulta aún más importante –como he dicho, ninguna referencia a Henrik y Karin en el epílogo–, se le expulsa del texto como un problema irresoluble, como un caso perdido. Con otras palabras, el dilema de Henrik debe permanecer *suspendido* en el texto como problema.



Incapaz de vivir por sí mismo, incapaz de morir por sí mismo. El lugar de Henrik es un no lugar –un purgatorio terrenal–, ni con los vivos ni con los muertos. Sintomatología de una "experiencia trágica" que George Steiner ha definido recientemente como "un ser-sin morada en el mundo (*apolis*), una elemental e innegociable enemistad entre ser y existencia"¹¹. Su *lugar* es pues la última imagen que se nos muestra del personaje, una rápida (y electrizante) instantánea en *flash back*: el escorzo de un cuerpo desnudo cubierto de sangre, el eterno sufriente irredentor, irremediable e irredimible¹².

Hay que reconocer el valor y la madurez de Bergman en su postrer film. Henrik es el personaje más hondo y trágico –quizá el mejor retrato masculino– de toda su larga filmografía. No dejará de especularse entre obra y biografía a este respecto. Pero eso forma parte ya de otra historia.