



*EL SÉPTIMO SELLO**
EL PASEO DE BERGMAN ENTRE EL AMOR Y LA MUERTE

THE SEVENTH SEAL
BERGMAN'S PATH BETWEEN LOVE AND DEATH

PEDRO MANTAS ESPAÑA

Fecha de recepción: 1/09/22
Fecha de aceptación: 12/10/22

Resumen: *El Séptimo Sello* relata dos historias entrelazadas: la crisis religiosa y existencial de un angustiado caballero medieval que regresa a su tierra tras participar en una de las últimas Cruzadas; y la historia de amor y esperanza protagonizada por una familia de cómicos ambulantes cuya implicación en las circunstancias que rodean los últimos días de la vida del caballero contribuirá a un interesante caso de lo que he llamado *redención por amor*. A través de un análisis de distintas escenas y diálogos del filme, exploramos ambas historias y sus implicaciones mutuas.

Abstract: *The Seventh Seal tells two intertwined stories: the religious and existential crisis of an anguished medieval knight returning to his homeland after taking part in one of the last Crusades; and the story of love and hope represented by a family of strolling comedians whose involvement in the circumstances surrounding the last days of the knight's life will contribute to an interesting case of what I have called redemption by love. On the basis of an analysis of different scenes and dialogues from the film, we explore both stories and their mutual implications.*

Palabras clave: Crisis, existencia, redención, amor, muerte.

Keywords: *Crisis, existence, redemption, love, death.*

Como Jesse Kalin ya nos advierte, *El séptimo sello* está enmarcado por una serie de acotaciones del ofertorio de la Misa de Réquiem y del Gloria ...

La celebración de la gloria de Dios y del mundo que nos ha donado está ya incorporada en la propia misa, que comienza y termina con una petición a Cristo de misericordia y paz, para que las almas de los difuntos sean liberadas: "hazlas pasar,

* INGMAR BERGMAN, *Det sjunde inseglet*, Svensk Filmindustri, 1957. Aunque en la versión actual de este artículo se han incorporado algunas modificaciones y añadidos, el texto original en inglés fue presentado en el Congreso *Everything represents: nothing is. Bergman revisited – a Centennial Conference (1918-2018)*. Évora, 24-27 October 2018.

Señor, de la muerte a la vida, como antaño prometiste a Abraham y a su descendencia.”¹

En su regreso a Suecia, en un ambiente de calamidades y adversidades, el caballero Antonius Block vuelve a casa para reunirse con su esposa y recuperar un lejano pasado. *El séptimo sello* relata un itinerario terminal realizado por el personaje central de la película. Tras diez años en Tierra Santa, Antonius Block, un cruzado del siglo XIV, regresa a su patria en una época asolada por la peste negra.

En cierto sentido, el viaje podría representar el acontecer central en la vida de un adulto: el regreso al pasado íntimo de alguien que intenta recuperar algo esencial de un tiempo perdido; una reapropiación del pasado como oportunidad para restaurar su matrimonio.

Profundamente entretejida dentro de la historia de la película, Antonius Block percibe la presencia de la muerte de un modo tan nítido como determinante en esta etapa de su vida. Una representación de la muerte que simboliza la perplejidad espiritual que acompaña su pérdida de la fe.

En el encuentro inicial con la Muerte,² ante la inminencia de su final, el caballero propone un acuerdo sorprendente: Block necesita tiempo, tiempo para recuperar la relación perdida con su esposa, tiempo suficiente para recuperar su confianza en Dios, para volver a escuchar su voz y recuperar el sentido de su existencia – ante un silencio de Dios que es percibido como abandono y traición.

En su día, Block se veía así mismo como una fortaleza construida para defender su fe y el nombre de Dios, eludiendo toda implicación con aquellos que no estuviesen directamente involucrados en su batalla personal. Como cruzado, Antonius Block juró defender la cristiandad, pero ahora, cuando ya no puede oír la voz de Dios, percibe claramente que su alma está perdida. Por eso pide tiempo, ruega a la Muerte una tregua, retándole a jugar una partida de ajedrez. Ya no se trata de una batalla de armas sino de algo mucho más sutil: una batalla simulada. En la fortaleza que todavía sobrevive dentro de Block, que la figura misma de Block parece representar, resplandece algo de vida y, tal vez, de esperanza. Es por ello que, nada más retomar su viaje, el caballero anhela mantener una descarnada conversación con Dios: él espera que Dios interrumpa el silencio y responda a sus preguntas.

Tras las escenas iniciales, el relato se adentra por rutas diversas. Entre ellas, nos centraremos en dos que considero de especial relevancia: en primer lugar, la que he denominado “La ansiedad de una vida silenciosa sin sentido”, en segundo lugar, aquella que representa una “Redención por inocencia”. El entrelazado de ambas simboliza lo que podríamos considerar “El paseo de Bergman entre el amor y la muerte”.

1. LA ANSIEDAD DE UNA VIDA SILENCIOSA SIN SENTIDO. Hace cinco décadas, en uno de sus trabajos más célebres, Eric Robertson Dodds³ se preguntaba por el sentimiento de irracionalidad y sus orígenes como problema que surge en la cultura griega. En

¹ J. KALIN, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 58. La cita que Kalin trae a colación resulta especialmente interesante para nuestra interpretación del filme: hablamos de un paso de la muerte a la vida, pero no de “la vida tras la muerte” sino, por el contrario, una recuperación del sentido de una vida que se percibe condenada a un final carente de sentido.

² “La Muerte” con mayúscula para establecer la diferencia entre el personaje de la película que representa a la muerte y la muerte misma. Como suele ser habitual en la tradición medieval, la muerte es representada por un personaje masculino.

³ E. R. DODDS, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety: Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*, Cambridge University press, Cambridge, 1968.

el período helenístico tardío el mundo de la filosofía vivió un drama psicológico en sintonía con esos siglos de confusión y angustia intelectual. Entre las principales circunstancias que configuraron lo que describió como la *Era de la ansiedad*, Dodds destacó la irracionalidad, un complicado sincretismo religioso y la pérdida del enorme, estable y crítico terreno filosófico que había conformado el período clásico.

En la Baja Edad Media, las autoridades eclesiásticas ampliaron la retórica tradicional con nuevos contextos. Como ha señalado Michael Bailey: “Una dialéctica de las prácticas religiosas propiamente cristianas opuestas a las supersticiones, se extendió hasta la época de los primeros Padres de la Iglesia, al igual que la condena clerical de todas las formas de brujería”⁴. Una dialéctica que desplegó su retórica tradicional con renovada intensidad, extendiéndose históricamente a nuevos contextos, en un creciente proceso que culminó en las grandes persecuciones de brujas del siglo XV. Es esta ansiedad contra las heterodoxias religiosas inadmisibles y la brujería – consideradas causas directas de la ira de Dios – lo que Bergman ha introducido en la película como escenario histórico contextual. Lo utilizó como escenario para crear la atmósfera particular de la película. Como veremos, la ansiedad de Antonius Block y el escepticismo de su escudero Jöns no están directamente vinculados a ninguno de esos antecedentes históricos. La suya es una condición intelectual que hay que contextualizar en un medio mucho más moderno.

Después de las encantadoras escenas tomadas en los alrededores del campamento donde contemplamos la carreta de una familia de cómicos ambulantes y su alegre existencia itinerante, nos acercamos a algunas de las escenas cruciales de la película: al principio de su viaje de regreso a casa, Block y Jöns descubren y entran en una modesta iglesia rural.⁵ En la torre del nártex del diminuto edificio, el escudero se encuentra con un pintor de frescos que está realizando una detallada obra que representa la Danza de la Muerte. Allí asistimos a una escena especialmente interesante en la que el pintor explica el significado de su obra y de las ilustraciones trazadas sobre la pared: a través de su diálogo con Jöns nos enteramos de que el principal objetivo de su obra consiste en asustar a los fieles y recordarles que son seres mortales. El pintor dice a Jöns:

PINTOR: las gentes creen que la peste es un castigo de Dios. Por eso hay penitentes que recorren el país y se azotan ... para aplacar la ira del Señor [0:18:28]⁶

[...]

JÖNS: Nuestra cruzada fue tan estúpida que sólo la pudo idear un idealista. Esto de la peste es espantoso. [Jöns dibuja una caricatura de sí mismo] Aquí tienes al escudero Jöns. Se ríe de la muerte, blasfema, se burla de sí mismo y sonrío a las mujeres. Su mundo es sólo el mundo de Jöns. Un bufón ridículo para todos, incluso para sí mismo. Un pobre bufón. Tan indiferente para el cielo como para el infierno. [0:25:30]

El pintor comparte una perspectiva escéptica como la de Jöns – Dan Williams ha señalado que la escena del pintor también alude al papel y a la elaboración de lo que produce un director de cine: “La representación de un pintor

⁴ M. BAILEY, ‘Reformers on Socery and Superstition’, J. Mixson y B. Roest (eds.), *A Companion to Observant Reform in the Late Middle Ages and Beyond*, Brill, Leiden-London, 2015, pp. 230-231.

⁵ Bergman se inspiró en una pequeña iglesia al sur de Småland: Drevs Gamla Kyrka.

⁶ El minutaje y los diálogos en castellano están tomados de la edición publicada por *The Criterion Collection* (Janus Films, 2009). En algunas ocasiones, he modificado ligeramente la traducción al castellano, contrastando con la traducción al inglés. Para la versión en inglés del guion original, véase I. BERGMAN, *The Seventh Seal*, traducido por Lars Malström y David Kushner, Lorrimer, London, 1960.

de iglesias y sus representaciones de la muerte tipifica la preocupación de Bergman por el papel del arte a la hora de trascender los límites existenciales de la vida.”⁷

En cualquier caso, la pintura al fresco representa un *introitus* que conecta dos estados de ansiedad: el ya descrito de rostros humanos aterrorizados implorando el perdón de Dios, y la petición de Block dirige a Dios de alguna muestra de interés – una respuesta al vacío y al sinsentido que Block descubre en la existencia. Al entrar en la nave de la iglesia, Block se dirige al altar y mira al Crucificado con cierta ironía; de repente, vislumbra un sacerdote en el confesionario – en realidad, no es un sacerdote sino la Muerte, pero él aún no se ha dado cuenta. Block se confiesa:

EL CABALLERO: Quiero confesarme y no sé qué decir. Mi corazón está vacío. El vacío es como un espejo ante mi rostro. [Fig.2] Me veo a mí mismo y, al contemplarlo, siento un profundo desprecio de mi ser. Por mi indiferencia hacia los hombres y las cosas me he alejado de la sociedad en que viví. Ahora habito un mundo de fantasmas. Prisionero de fantasías y ensueños.

LA MUERTE: Y a pesar de todo, no quieres morir.

EL CABALLERO: Sí que quiero.

LA MUERTE: Entonces, ¿a qué esperas?

[...]

EL CABALLERO: ¡Quiero conocimiento! No fe o conjeturas, sino conocimiento.

[Fig.3] Quiero que Dios me tienda su mano, vuelva su rostro y me hable.

LA MUERTE: Él no habla.

EL CABALLERO: Clamo a Él en las tinieblas y nadie contesta a mis clamores.

LA MUERTE: Tal vez nadie *está* allí.

EL CABALLERO: Entonces la vida es un horror sinsentido. Nadie puede vivir mirando a la muerte sabiendo que camina hacia la nada.

[...]

EL CABALLERO: Toda mi vida he estado buscando, preguntándome, hablando sin sentido ni contexto. Mi vida ha sido nada. Sí, lo digo sin amargura ni autorreproche, pues sé que casi todas las vidas de toda la gente están hecha de este modo. Pero quiero usar mi prórroga para un acto con sentido.

LA MUERTE: Es por eso que estás jugando al ajedrez con la Muerte.

EL CABALLERO: Es un difícil y hábil estrategia, pero hasta el momento no he perdido ni una sola pieza.

[0:19:30 - 0:24:06]

Como le oiremos decir en una escena posterior, Block se unió a la Cruzada convencido por un tal Raval, un predicador del Seminario de Roskilde: Block decidió participar en la Cruzada para defender el cristianismo aunque el predicador indujo a Block a unirse convencido de que la verdadera intención de Dios era castigar su orgullo autocomplaciente. Pero si éste era el propósito de Dios: ¿qué esperaba Dios de él? ¿Era un castigo sin más razón que la de disciplinar su vanidad? En este caso, Dios le estaba engañando al ocultar sus verdaderas intenciones.

Echemos un vistazo a esta escena: Block y Jöns se detienen cerca de una granja para recoger agua. Allí, por accidente, Jöns se tropieza con Raval:

JÖNS: Te conozco, pero hace mucho tiempo de eso. Eres Raval, del seminario de Roskilde. *Doctor mirabilis, caelestis et diabilis*. ¿No tengo razón?

- Hace diez años convenciste a mi maestro de unirse a una noble cruzada a Tierra Santa.

[...]

- De repente entiendo el significado de esos diez años desperdiciados. Estábamos demasiado bien, demasiado satisfechos con nosotros mismos. El Señor quiso

⁷ D. WILLIAMS, *Klein, Sartre and Imagination in the films of Ingmar Bergman*, Palmgrave McMillan, London, 2015, p. 85.

castigar nuestro orgullo engraido. Así que te envié a ti para escupir tu santo veneno y envenenar la mente de mi maestro. [0:30:13 - 0:31:00]

¿Es este orgullo autocomplaciente de la humanidad la razón por la que Dios castiga no sólo a los cruzados sino a toda la población? Si es así, todo el mundo es castigado (a través de la peste negra) por el pecado de orgullo o de lo que quiera que sea – sin embargo, las reacciones al castigo son notablemente diferentes. En la película, las reacciones de la gente corriente siguen dos actitudes principales: los santurriones que manifiestan sentimientos religiosos muy simples y que reaccionan con un sentimiento extremo de impotencia, miedo, ansiedad, autoculpabilidad y desesperación; y los que siguen viviendo su vida cotidiana con un sentimiento mixto de aceptación, escepticismo y miedo también. Block y Jöns no dejan de estar horrorizados en lo que observan. Los rostros del caballero y del escudero no manifiestan miedo, sino extrañeza y amargura. En su actual estado de incredulidad o escepticismo, y después de los años en la Cruzada, ya no pueden involucrarse y verse afectados por tales manifestaciones de terror:

JÖNS: Todo este maldito despotricar sobre la fatalidad. ¿Es eso el sustento para un hombre moderno? ¿Es ese el sustento para la gente moderna? ¿Realmente esperan que lo tomemos en serio? Te ríes de mí, señor. Pero he leído o escuchado o vivido en los cuentos que se cuentan los hombres.

EL CABALLERO: Sí, sí.

JÖNS: Sí, sí. Incluso las historias de fantasmas sobre Dios Padre, Jesucristo y el Espíritu Santo... las he asimilado todas sin pestañear. [0:42:18 - 0:42:44]

A medida que su viaje continúa, el caballero, su escudero y una doncella que se unió a ellos se verán acompañados por la familia de los cómicos (Mia y Jof y su hijo). Block les ha pedido que viajen con ellos a través del bosque para evitar la plaga; el grupo también se ha unido a un herrero y a su caprichosa esposa. En una etapa del viaje aparece una procesión entre las sombras: un monje viene acompañado de un grupo de soldados que custodian a una bruja para su ejecución. En los momentos previos a la ejecución, Block se acerca a la supuesta bruja – una joven encadenada y asustada –, para hablar con ella y preguntarle:

EL CABALLERO: [hablando con la bruja] ¿Puedes oírme? Dicen que te has aliado con el diablo.

BRUJA: ¿Por qué preguntas eso?

EL CABALLERO: No por curiosidad, sino por razones muy personales. Yo también quiero conocerlo.

¿Por qué?

Quiero preguntarle sobre Dios. Él debe saberlo o nadie lo sabe.

BRUJA: Puedes verle cuando quieras.

Pero debes hacer lo que te digo. Mírame a los ojos. ¿Qué ves? ¿Le ves a él?

EL CABALLERO: Veo un terror mudo en tus ojos. Nada más. [1:13:41 - 1:14:35]

Pero, de hecho, la muerte está allí, suplantando al monje y asombrando a Block, que no deja de buscar respuestas, preguntando una y otra vez: “¿Nunca dejas de preguntar?”, reprocha la Muerte a Block.

Nada más salir de esta escena, encontramos al grupo itinerante descansando en el bosque justo antes de que amanezca. En un ambiente tenebroso de malos presagios, el caballero está concentrado evaluando su partida de ajedrez. La Muerte entra en escena y pregunta a Block: “¿Concluimos nuestra partida?”, “Te toca a ti”, responde Block.

Pues bien, es en este preciso instante cuando confluyen dos hechos cruciales: por un lado y debido a su capacidad de vidente, Jof, cómico y malabarista, intuye que el caballero está jugando al ajedrez con la Muerte; al mismo tiempo, Block, que

desea ayudar a los comediantes a zafarse de la Muerte, confunde a la Muerte estropeando la partida. Como resultado, la Muerte no percibe la huida de los comediantes pero, por contra, Block perderá la partida. Sólo queda un único y último movimiento para que la Muerte haga jaque mate:

LA MUERTE: ¿Sirvió de algo tu indulto?

Me alegro. Ahora te dejo. La próxima vez que nos encontremos, tu tiempo y el de tus compañeros habrá terminado.

EL CABALLERO: Entonces, ¿revelará sus secretos?

LA MUERTE: No tengo secretos.

EL CABALLERO: ¿Entonces no sabes nada?

LA MUERTE: No sé nada. [1:24:25 - 1:25:08]

Este último diálogo nos hace salir del bosque y entrar en una noche de tormenta en la entrada del castillo de Antonius Block. Cuando el grupo completo (excepto la familia de los cómicos, que ha logrado huir) entra en el castillo, la esposa de Block da la impresión de que le estaba esperando. Mientras el grupo está sentado a la mesa para desayunar, ella lee atentamente el pasaje sobre el Séptimo Sello en los primeros versos del libro del Apocalipsis de San Juan 8: “Y cuando él abrió el séptimo sello, hubo silencio en el cielo casi por media hora ...” Alguien llama a la puerta principal. De repente, la Muerte entra en escena. Tras las presentaciones mutuas, la chica, Block y Jöns comprenden que es el fin. Block comienza a rezar:

EL CABALLERO: Desde nuestra oscuridad te llamamos, oh, Señor. Oh, Dios, ten piedad de nosotros, porque somos pequeños, asustados e ignorantes.

JÖNS: En la oscuridad donde dices estar, donde probablemente estemos todos, no hay nadie que escuche tus gritos o se conmueva con tu sufrimiento. Sécate las lágrimas y refleja tu propia indiferencia.

EL CABALLERO: Dios, tú que estás en alguna parte, que debes estar en alguna parte, ten piedad de nosotros.

JÖNS: Mis hierbas podrían haberte purificado de tu ansiedad para siempre, pero ahora es demasiado tarde. Aun así, siente el inmenso triunfo de este momento final, en el que todavía puedes poner los ojos en blanco y mover los dedos de los pies.

KARIN: Silencio, silencio.

JÖNS: Me callaré, pero protestando.

[1:33:06 - 1:34:17]

2. REDENCIÓN POR INOCENCIA. En *El Séptimo Sello* podemos apreciar diferentes escenas que apuntan hacia la idea de una redención por la inocencia. Nos centraremos en tres de las más significativas, a través de las cuales podremos descubrir cómo Bergman muestra una forma alternativa de alcanzar el saber que Antonius Block persigue.

A lo largo de la película y en paralelo a la búsqueda obsesiva emprendida por el caballero, hay otra historia que aparentemente surge al margen del círculo principal de preocupaciones que angustian a Block. Como veremos, esta historia incidental constituirá, de hecho, una respuesta clave al cuestionamiento del caballero.

Los comediantes ambulantes (Mia, Jof y Jonas) han hecho una parada nocturna en su viaje a Elsinor, donde participarán en la fiesta de los Todos los Santos. A primera hora de la mañana, Block y Jöns, que cabalgan de vuelta a casa, pasan muy cerca de la carreta de los cómicos. Unos minutos más tarde, vemos cómo Jof se despierta, sale de la carreta y, de repente, tiene una visión: la Virgen María está jugando alegremente en el prado con el Niño Jesús. Entremos en esta primera parte de la siguiente escena:

JOF: ¡Mia, despierta! ¡Tengo que decirte lo que he visto!

MIA: ¿Pasó algo?
 JOF: Tuve una visión. No, no fue una visión. Fue bastante real.
 MIA: Ya veo. Tuviste otra visión.
 JOF: Realmente la vi. [Fig.4]
 MIA: ¿A quién viste?
 JOF: A la Virgen María.
 MIA: ¿De verdad?
 JOF: Estaba tan cerca que podría haberla tocado. [...] Y había una gran quietud en todas partes, en el cielo y en la tierra. ¿Entiendes? [0:11:14 - 0:12:18]

Esta encantadora escena revela el tipo de personas que representa nuestra pareja: un visionario Jof y una “realista” Mia – “realista” en la medida en que una persona que trabaja y vive en un espectáculo cómico ambulante puede considerarse “realista”. Veamos qué tipo de realismo asume Mia y cómo entiende su pareja una *realidad* imaginaria.

MIA: ¡Las cosas que imaginas!
 JOF: Veo que no me crees, pero era real. No la realidad que tú ves. Una diferente. [Fig.5]
 [...]

 MIA: Mantén tus visiones bajo control. Si no, la gente pensará que eres medio tonto, y no lo eres. Al menos no todavía, que yo sepa. Aunque ni siquiera puedo estar segura de eso.
 JOF: Yo no pedí tener visiones. No es mi culpa si las voces me hablan, la Virgen se me aparece, y a los ángeles y a los demonios les gusta mi compañía. [0:12:20 - 0:13:08]

Las visiones de Jof contemplan la realidad como un reino no limitado a las visiones de Mia. Jof no puede evitar que la Virgen se muestre y que los ángeles y los demonios tengan trato con él. En su percepción poética del mundo, niveles muy diferentes de la realidad se entrelazan como partes de la creación total de Dios: la naturaleza, los seres celestiales que mantienen y reproducen emociones similares a las nuestras, las enfermedades, las aflicciones, pero también todo lo que se une a nuestra vida cotidiana. Para Jof, algún día su hijo Mikael será un gran acróbata o quizás sea quien lleve a cabo “El único truco imposible”, dice Jof. Eso es imposible, responde Mia. Para nosotros lo es. Pero no para él”, insiste Jof.⁸ “Tú y tus fantasías ...” son las últimas palabras de Mia, a las que Jof pronto responde con una canción que acaba de componer; y, un poco más tarde:

⁸ La figura del pequeño Mikael resulta particularmente interesante. Tras un diálogo con la Dra. Ellen De Doncker (Université catholique de Louvain), ella me hizo recordar que Mikael alude a San Miguel Arcángel, el ángel que mata a la bestia en el libro del Apocalipsis (Apocalipsis, 12:7). Efectivamente, la película hace una clara referencia al libro del Apocalipsis en el título mismo: “Ahora bien, si en el libro del Apocalipsis, Miguel desempeña un papel importante en la redención escatológica al matar a la bestia, aquí podría decirse que encontramos exactamente lo contrario: Mikael es un niño absolutamente inocente, sin relación alguna con el poder bélico. Sin embargo, a medida que avanza la película, vemos más claramente el carácter excepcional de este pequeño. Así lo expresa su padre, cuando afirma que Mikael hará un milagro. Además, las escenas en las que vemos al niño son muy pacíficas, con una brillante iluminación, lo que podría ser una sutil referencia a la paz redentora asociada a la figura de Miguel en el Apocalipsis. La luz brillante es un elemento importante en la escatológica escena final del libro. Por otra parte, hay un momento en el que el protagonista bebe leche, y en el que también vemos al niño. La leche también podría interpretarse como una referencia bíblica, asociada a la Tierra Prometida como ‘tierra de leche y miel’. Así que, de nuevo, con la leche, podríamos encontrar una referencia a la Promesa, a la redención. Otra referencia al libro del Apocalipsis se muestra cuando el protagonista vuelve con su mujer, se sientan a la mesa y leen el libro del Apocalipsis, el pasaje del séptimo sello. En mi opinión esta escena contrasta fuertemente con las escenas en las que aparece Mikael.” (Ellen De Doncker)

MIA: Jof. Quédate quieto y no digas nada.
 JOF: Estoy quieto como un ratón.
 MIA: Te amo. [0:16:15 - 0:16:25]

En cierto sentido, el mundo de Jof representa claramente la imagen medieval de un reino vivo en el que resultaba casi imposible realizar las distinciones modernas relativas a la realidad, la fantasía o la ilusión. Y si bien es cierto que la percepción de la vida de Mia está claramente vinculada a una vida convencional tradicional, tanto su trabajo como comediante como su encantador humor presentan rasgos que no pueden identificarse como “realistas” o “prácticos” en sentido ordinario. De hecho, es a través de Mia, en un diálogo entre Antonius Block y ella, cuando Block empezará a encontrar una forma indirecta e inesperada de dar respuesta a sus interrogantes y preocupaciones. En este contexto, pasemos a la segunda escena que deseo subrayar.

Cerca de los acantilados de la costa, junto al carro de los comediantes, Mia disfruta de su hijo; no lejos de ellos, Block parece meditar sobre su partida de ajedrez. Cuando el caballero se levanta, Mia se da cuenta de su presencia, le mira y sonrío; Block se acerca a ella y entablan un diálogo. Tras una pequeña charla que se asemeja a una apacible conversación entre un par de viejos amigos, Mia observa:

MIA: No, no pareces feliz.
 EL CABALLERO: No.
 MIA: ¿Estás cansado?
 EL CABALLERO: Sí.
 MIA: ¿De qué?
 EL CABALLERO: De mi inaguantable compañía.
 MIA: ¿Te refieres a tu escudero?
 EL CABALLERO: No, no es por él.
 MIA: ¿De quién hablas entonces?
 EL CABALLERO: De mí mismo.
 MIA: Comprendo.
 EL CABALLERO: ¿De veras comprendes?
 MIA: Sí, y sin saber por qué. A menudo me pregunto cómo los hombres se pasan la vida atormentándose. [0:50:21 – 0:50:49]

Jof, el escudero y la doncella se unen a la escena. A medida que el diálogo continúa nos encontramos con lo que representará una de las escenas cruciales de la película:

MIA: Qué hermosa es la amistad.⁹
 EL CABALLERO: Pero dura poco.
 MIA: Como todo. Un día sucede al otro. Todo tiene su atractivo. El verano es mejor que el invierno. En verano hace menos frío. Pero la primavera es lo mejor.
 [...]
 EL CABALLERO: Nos preocupamos por tantas cosas.
 MIA: Es mejor no estar sólo. ¿No tienes mujer con quien vivir?
 EL CABALLERO: Hace tiempo la tenía.
 MIA: ¿Qué hace ella ahora?
 EL CABALLERO: No lo sé.

⁹ En el guion original, Mia exclama *Åh vad det är skönt* (“Oh, que agradable”), enfatizando el momento tan hermoso que están compartiendo. El subtítulo en inglés reproduce literalmente el significado original, curiosamente el subtítulo en castellano matiza el sentido de las palabras de Mia: “Qué hermosa es la amistad”. En *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*, Bergman anota el sentido de la bucólica escena como una alusión a la “belleza incomprensible” de la vida que Mia transmite al caballero. Aunque unas líneas más abajo Bergman afirme: “Esto es importante e irrenunciable. La vida es un tesoro. ¡La vida es un tesoro! Qué banalidad más inconmensurable. Ingenia algo mejor. Si puedes.” Véase I. BERGMAN, *Cuaderno de Trabajo (1955-1974)*, trad. de C. Montes, Nórdica, Madrid, 2018, p. 29.

MIA: Al decir eso, qué serio te has puesto. ¿Tanto la querías?

EL CABALLERO: Estábamos recién casados. Y jugábamos juntos. Cuánto nos divertíamos. A veces, le cantaba a sus ojos, a sus cabellos, a sus orejas, tan pequeñas y preciosas. Cazábamos juntos también. Y, al anochecer, danzábamos, fuimos muy felices. [0:54:29 - 0:55:45]

Estas escenas nos permiten descubrir que en el fondo emocional de Mia habita una joven enamorada, y soñadora; una joven actriz con el suficiente encanto y familiaridad como para hacer posible que Antonius Block sea capaz de recordar sus días de recién casado y, a través del diálogo, encontrar la manera de abstraerlo del encierro interior en que se encuentra, tomando cierta distancia con respecto a lo que le atormenta – y, por un momento, celebrando la visión ampliada de la realidad motivada por el espontáneo almuerzo campestre que tiene lugar. De repente, tras un hermoso plano cenital de Mia tumbada en la hierba, ésta le ofrece un cuenco lleno de fresas. Con un tono solemne, Block le responde:

EL CABALLERO: La fe es una carga pesada. Es como amar a alguien en la oscuridad que está fuera, en las tinieblas, y que no se presenta por más que se le llame. (Mia insiste, Block acepta comer unas fresas) Sentado aquí con vosotros, qué irreales resultan todas esas cosas. Pierden su importancia.

MIA: Ya no estás tan serio, así estás mejor.

EL CABALLERO: Siempre me acordaré de este día, me acordaré de esta paz. De las fresas silvestres¹⁰ y del cuenco de leche. De vuestros rostros a esta última luz. Me acordaré de Mikael, dormidito, y de Jof con su laúd. Conservaré el recuerdo de lo que hemos hablado. Lo llevaré entre mis manos, amorosamente como se lleva un cuenco lleno de leche recién ordeñada. (Bebe de manera ritual) Me basta este recuerdo como una revelación. [0:55:46 - 0:57:00] [Figs.6-7]

Mia, su familia y el apacible entorno han ayudado a Antonius Block a recordar sus viejos tiempos y desahogarse hasta tal punto, que el plano medio contrapicado que Gunnar Fischer ha elegido para la cámara grabando a Block con el cuenco de fresas, así como el plano medio corto del caballero bebiendo leche fresca evocan lo que podemos considerar como una elevación secular del cáliz y la hostia (Figs.6-7). Block busca una palabra, una respuesta de Dios, sin comprender que la respuesta tal vez ya haya tenido lugar cuando conoció a la familia de cómicos, cuando han compartido la cena de las fresas y los recuerdos amorosos ahora recuperados.

De hecho, la influencia que la escena ejerce en el caballero permanece tan profundamente en su memoria que será determinante en el momento crucial de su penúltima jugada de ajedrez, el mismo en el que se dé cuenta que ha perdido la partida contra la Muerte.

Nos centramos en la escena en la que el caballero y la Muerte realizan los movimientos finales decisivos. La evolución de esta escena divide el final de la película en dos partes: la escena final descrita anteriormente (primera sección) en el castillo de Antonius Block, y otra escena muy diferente que analizaremos a continuación. Entremos en el momento clave que dividirá el final de la película.

Todo el grupo que viaja junto con el caballero y su escudero descansa en el bosque. Block está sentado frente al tablero de ajedrez. Jof descansa sobre el hombro de su Mia. De repente, al despertarse, se da cuenta de la partida entre el caballero y la Muerte, sólo él es capaz de ver que el caballero no está jugando solo, y que el oponente es la Muerte. Asustado, alerta a su esposa: “[Jof a Mia] Debemos

¹⁰ Las “fresas silvestres” poseen un sentido muy próximo al que representan en el filme *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, I. Bergman, 1957).

intentar escapar. [...] Están absortos en su juego. Podemos intentarlo sin hacer ruido”. [1:23:05]

Block está decidido a ayudarles a marcharse distrayendo a la Muerte. La familia de Jof escapa. La Muerte no se da cuenta de nada, ya que está completamente ocupada reconstruyendo el juego con Block. El resto del diálogo entre Block y la Muerte se ha citado anteriormente, terminando en la dirección ya descrita. El final alternativo de la película está claramente motivado por la huida de Mia, Jof y su hijo. La familia consigue salir del bosque y, tras una noche tormentosa y ventosa que corre paralela a la del caballero, despiertan a salvo en una mañana soleada. Mia parece encantada con la luz del día, Jof también, pero tras un momento de relax, exclama:

JOF: ¡Mia! Los veo, Mia. Los veo. Sobre ellos, llega el cielo tormentoso. Suben juntos por el monte. Están todos allí: van el herrero y Lisa, el caballero y Raval, y Jöns y Jonas. La Muerte severa los invita a bailar. Van cogidos de las manos. Y, bailando, forman una larga cadena. Delante va la mismísima Muerte, con su guadaña y su reloj de arena. El último es Jonas, lleva su laúd y camina de espaldas. Ya marchan todos huyendo del amanecer, en una solemne danza hacia la oscuridad. Mientras, la lluvia lava sus rostros surcados por la sal de las lágrimas. [Fig.8]

MIA: (sonriendo) Tú siempre con tus visiones. [1:35:09 – 1:36:11] [Fig.9]

Una vez más, Mia se burla de las visiones de Jof, aunque esas inocentes visiones no están tan lejos de las expectativas y el amor por la vida de Mia. Ambos, su inocencia y percepción de la realidad cautivaron al caballero: percibir la forma de ser y vivir de los cómicos, apartó momentáneamente a Antonius Block de su angustiada búsqueda de conocimiento y certeza, y salvaguardó a los cómicos ambulantes de participar en la macabra danza dirigida por la Muerte.

3. EL PASEO DE BERGMAN ENTRE EL AMOR Y LA MUERTE¹¹. En su *Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman*, Dan Williams¹² ha subrayado la idea de que, para Bergman, la imaginación posee un potencial de redención en términos humanistas. De hecho, la idea de que es por nuestra imaginación por la que podríamos ser redimidos de la *caída* está claramente presente en la corriente paralela de vida y esperanza representada por la historia de Mia, Jof y Block.

William se ha centrado en una comparación específica entre Bergman, Jean-Paul Sartre y la obra de la psicoanalista Melanie Klein. Relacionar la obra de Bergman con ideas de la cultura, la historia, la psicología y la filosofía es un lugar común; el existencialismo y el psicoanálisis aparecen con frecuencia como referencia en la recepción de Bergman, sin embargo, una aplicación elaborada de estas tendencias es relativamente infrecuente. De hecho, Birgitta Steene ya ha señalado que en la visita de Bergman a Bergen en 1954, Bergman insistió en que:

“Las películas deben agredir a la gente emocionalmente en lugar de apelar a su intelecto”. Esto no significa que Bergman fuera un antintelectual, pero las ideas filosóficas no eran para él la esencia del acto creativo ni la esencia de la experiencia de una obra de arte. Para Bergman, las ideas se convierten fácilmente en ideologías y son consideradas muy próximas a las actitudes de represión que encontró (o a las que se sintió expuesto) cuando era niño.¹³

¹¹ Aunque nuestro título se asemeja al de la película de John Huston (*Un paseo con el amor y la muerte - A Walk with Love and Death*, 1969), cualquier otra similitud con el contenido intelectual del filme de Huston es circunstancial.

¹² D. WILLIAMS, *Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman*, op. cit.

¹³ B. STEENE, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 222.

Algo que ciertamente no concuerda con la enorme investigación que los estudiosos han dedicado a Bergman. Una investigación que se centró en dos contextos diferentes pero relacionados: la implicación del cristianismo en el cine de Bergman y un cierto enfoque existencialista del humanismo contemporáneo. De hecho, la investigación sobre la relación entre las películas de Bergman y el existencialismo ha sido un lugar común frecuentemente visitado. En este contexto concreto, Jesse Kalin ha planteado dos cuestiones y algunas reflexiones sobre la relación de Bergman con los intelectuales existencialistas: “¿Podemos decir, se pregunta Kalin, que el propio Bergman es un existencialista? ¿Cuál podría ser la relación de la *visión del mundo* de sus películas con Sartre, Heidegger o Camus, en particular?”¹⁴

En la universidad, Bergman leyó mucho teatro y literatura (sobre todo escandinava), escritores rusos, Dickens y Shakespeare. En sus comentarios y memorias, cita dos textos psicológicos de cierta influencia: *La psicología de la personalidad* de Eino Kaila¹⁵ y *El grito primordial* de Arthur Janov.¹⁶ Pero apenas se mencionan textos filosóficos concretos (a excepción de Nietzsche). Si la escritura conceptual le resultaba difícil de abordar, esto era exactamente lo contrario de lo que ocurre con las obras de teatro y las novelas que degustaba y que resultaban un ámbito más familiar de lectura. En cualquier caso, parece que las influencias fundamentales en Bergman, como pensador, escritor y cineasta fueron su propia vida – la infancia y la adolescencia en particular –, Strindberg y el luteranismo, tal como se practicaba en su hogar de la infancia y lo predicaba semanalmente su padre en los servicios religiosos.

En los años cuarenta y cincuenta, muchos intelectuales occidentales ciertamente estaban influidos por los existencialistas franceses y el pensamiento de Heidegger. Si los planteamientos existencialistas relativos a su reflexión sobre el hombre, la pérdida de creencias y significados o la muerte de Dios eran temas de una cultura contemporánea, es difícil llegar a la conclusión de que Bergman mantuviese confianza alguna con el existencialismo de Sartre – tal vez se mantuviese más cercano a Camus –, y apenas si se puede constatar que Bergman estuviese familiarizado con el pensamiento de Heidegger.

El lugar de lo psicológico es quizá la cuestión crucial para una profundización en el pensamiento de Bergman – si es que algunas de sus películas pueden interpretarse en clave existencialista: cómo nuestro modo de ser se relaciona con nuestra libertad y la limita; ¿la psicología puede ser superada por la conciencia de lo que es correcto o mejor, y por un acto de voluntad? A estas cuestiones Bergman tal vez respondiese: “En principio, tal vez, pero no es probable.” No obstante, si tomamos como referencia el cambio de actitud de Antonius Block en *El séptimo sello*, existe la posibilidad de actuar de otro modo y, de hecho, cambiar.

Un cambio de actitud es posible, pero “elegir” no es suficiente. También debe ocurrir algo bajo la superficie, y quizás ocurra que la voluntad de otras personas pueda jugar un papel necesario (amoroso, enriquecedor) en esa conversión de actitudes.

Bergman es un pensador intuitivo, no un filósofo sistemático: un pensador que parece volver siempre a las categorías fundamentales – aunque secularizadas o renovadas – del cristianismo luterano. No se puede decir que Bergman sea un

¹⁴ J. KALIN, *The Films of Ingmar Bergman*, op. cit, pp. 191-202.

¹⁵ E. KAILA, *Personlighetens psykologi*, traducido al sueco por Jan Gästrin, Natur och kultur, Stockholm, 1946.

¹⁶ A. JANOV, *The Primal Scream. Primal Therapy: The Cure for Neurosis*. Abacus, London, 1977.

existencialista, pero la omnipresencia de su formación luterana, su énfasis tanto en la determinación (facticidad) como en el pecado (elección y libertad), así como la atención casi exhaustiva a nuestra existencia interior y nuestras luchas interiores – su sentido y sinsentido –, sin duda lo convierten en un compañero de conversación de este contexto intelectual – más allá de que el existencialismo, como perspectiva filosófica coherente, pueda ser capaz de iluminar casi cualquier obra literaria o fílmica significativa. Pero aunque exista este terreno compartido, el propio relato de Bergman va a menudo en una dirección diferente a la que encontraríamos en los textos existencialistas académicos.

Existe una diferencia fundamental entre Bergman y Sartre o Camus aunque no tanto con Heidegger: gran parte de la imagen existencialista – captada de la noción de *arroyo* de Heidegger – consiste en asumir que uno se inserta en el mundo como algo diferente a él de modo que se reconoce como un extraño.¹⁷ Es posible que Bergman esté proyectando en la experiencia fundamental de abandono que atormenta a Antonius Block, sus sentimientos interiores y la sensación de vacío, pero la conciencia de silencio a la que se ven sometidos se complementa con una decidida búsqueda de sentido y un auténtico deseo de encuentro con los otros. Lo fundamental no es la extrañeza, sino la especie de familiaridad que se pone de manifiesto a través de la pérdida y la ausencia. En este sentido, quizá podría estar más cerca de Heidegger.

En *El séptimo sello* encontramos un viaje de ida y vuelta desde la experiencia de la nada y el sinsentido – como elemento subyacente e incluso constitutivo de la existencia –, hasta el silencio como ausencia de lo que alguien escuchó alguna vez. El mundo como algo contra lo que rebelarse cuando aquellas cosas en las que creíamos y a las que asistíamos permanecen en silencio.

Esta tensión se muestra claramente en el filme. El caballero distrae, juega y desafía a la Muerte para que “el espíritu del hombre” pueda escapar – aunque esto no sea suficiente para rescatarlo del vacío, obtener respuestas y recuperar significados. A Block le lleva tiempo comprender lo que ahora tiene delante: la compañía ante las “fresas silvestres”, el momento de la escucha de aquello que su propia vida tiene que decirle. En una imagen adaptada a la noción heideggeriana de *Gelassenheit* – una escucha y liberación hacia las cosas y una apertura al misterio,¹⁸ pero sin connotación alguna con lo trascendental: por un momento, en su encuentro con Mia, Block pudo volverse no hacia un ser abstracto, sino hacia los individuos, dejando que las palabras y los sentimientos que el ser de Mia le transmite, se presenten como respuesta inesperada a su sed de conocimiento. Por un momento, la percepción de Block se ha abierto a la gracia, ayudándole a comprender lo que Mia y Jof pueden enseñarle: una forma pacífica y amorosa de existencia.

En cierto sentido, en Heidegger y en Bergman el encuentro con la muerte nos devuelve a nuestra vida real, aunque en Bergman el encuentro a veces va seguido de una renovada apreciación y sensación de estar vivo: el momento del juicio en el que uno se entrega a sí mismo como “todavía no muerto”, dándose así una segunda oportunidad, refuerza tanto la carencia de algo más allá de esta vida, como de la inmanencia de la acción vital. Sin embargo, aunque el pensamiento y las intuiciones de Bergman compartan afinidades intelectuales con otros pensadores, debemos ser conscientes de lo que ha señalado Birgitta Steene: muchos de los estudios sobre el cine de Bergman “tienden a ser de tipo

¹⁷ J. KALIN, *The Films of Ingmar Bergman*, op. cit., p. 198.

¹⁸ M. HEIDEGGER, *Serenidad*, traducción Yves Zimmermann, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989, p. 28.

reduccionista”. En este sentido, nos recuerda cómo en su volumen sobre Bergman y la filosofía, Paisley Livingston¹⁹ ha cuestionado los medios en que Frank Gado²⁰ establece una conexión directa entre Bergman y Kaila, tratando de proporcionar relaciones entre los detalles de una película y su familiaridad con la *Psicología de la Personalidad* de Eino Kaila:

Livingston examina la obra de Kaila y plantea cuestiones que reflejan nuestro escepticismo actual sobre el proceso creativo como una simple correlación entre los hábitos de lectura de un artista y su propia obra terminada [pero sin responder a la pregunta] “¿Cómo se transformaron, adaptaron o revisaron en dicho proceso?”²¹

Me he centrado en *El séptimo sello* como fuente primaria para entender algunos aspectos de la reflexión de Bergman sobre la humanidad, el amor y la muerte. Como hemos visto, la búsqueda racional de conocimiento ansiada por Antonius Block no puede ser satisfecha ya que aquello que busca no es una cuestión de conocimiento sino de fe. Necesita saber para contrarrestar la presencia omnipresente del sufrimiento y la muerte. Paralelamente a la devastadora peste negra, acaba por aparecer ante él una respuesta a su súplica: la corriente vital y la encantadora relación entre Mia y Jof. Ahí se encuentra una inesperada respuesta al cuestionamiento de Block.

LISTADO DE FIGURAS



FIG.1. La partida a punto de empezar.

¹⁹ P. LIVINGSTON, *Cinema, Philosophy, Bergman. On Film as Philosophy*, Oxford University Press, New York, 2009.

²⁰ F. GADO, *The Passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1986.

²¹ B. STEENE, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, op. cit., p. 223.



FIG.2. [Block]: *El vacío es como un espejo, ante mi rostro.*



FIG.3. [Block]: *¡Quiero conocimiento! No fe o conjeturas, sino conocimiento.*



Fig.4. [Jof]: *Realmente la vi [la Virgen María].*



Fig.5. [Jof]: *No la realidad que tú ves. Una diferente.*



Figs.6-7: *El rito de las fresas silvestres y la leche.*



Fig. 8. La danza de la muerte



Fig. 9. [Mia]: *Tu siempre con tus visiones.*