

La música como metáfora espiritual en el cine de *Ingmar Bergman*

Hay una gran alquimia entre la imagen y la música en el cine de *Bergman*, este no es ningún secreto; La música llega más allá de las palabras y la imagen; tal vez no podríamos soportar esa introspección brutal de la mayoría de sus películas sin escuchar su metáfora musical, ese giro melódico que expande, comenta y sublima la tensión sobrehumana de gran parte de sus escenas.

Infancia y juventud

Bergman recibió lecciones de piano, su padre tocaba el piano y en las reuniones en la casa familiar se hacía música de cámara y se escuchaba cantar; a los 8 años Bergman confiesa ya sentir fervor por la música de *Wagner* que escuchaba en la ópera, a la que era asiduo por costumbre familiar desde su infancia. Trabajó como ayudante de dirección en la Ópera Real de Estocolmo, dirigió entre otras óperas *the rake's progress* y llegó a conocer a Stravinsky en este proceso. Tuvo ofertas para dirigir en Bayreuth, La Scala en Milán y la ópera de Berlín, pero involucrado ya en la dirección de cine, se limitó a filmar *La flauta mágica* para TV. En los últimos años de su vida, con la visión ya muy deteriorada y no pudiendo ya ver películas ni leer, se refugió en la música hasta el final.

La música de las primeras películas de *Bergman* fue compuesta por *Erland von Koch*, compositor de grandes vuelos sinfónicos. Posteriormente su principal compositor de encargo sería *Erik Nordgren*. *Bergman* siempre sugeriría música para sus películas y en sus últimas películas hay muy poca música, en algunas sólo suena la radio (*En el umbral de la vida*).

Johann Sebastián Bach fue su músico de cabecera; siendo *Bergman* hijo de un pastor protestante, llegó a conocer bien su música; las *Suites para Cello* y las *Variaciones Goldberg*, están presentes en varias de sus películas. Pero también recurría a *Beethoven*, *Schumann*, *Glück*, *Britten*, *Webern*, *Verdi* y *Scarlatti* entre otros aunque en menor medida.

Acudamos a algunos ejemplos de su filmografía en los que se evoca a *Bach*. En *La vergüenza*, una pareja de violinistas sueña con conciertos maravillosos (y con el *Andante del Brandenburgo 4*) pero como están en guerra civil nunca tocan sus instrumentos, la música es parte de un sueño ajeno a la realidad. La voluntad artística del ser humano ha sido sustituida por la radio, en la cual sintonizan... a *Bach*.

El director suele emplear la música de *Bach* para mostrarnos como ciertos personajes en situaciones difíciles (*Música en la oscuridad*), se refugian en el placer estético como catálisis, relegando así a segundo término todas sus miserias. *Bergman* no dudaba en firmar sus guiones con las iniciales S.D.G (Soli Deo Gloria, a dios solo la gloria) como hiciera *Bach* al final de cada una de sus composiciones, con lo cual demuestra que hacía cine pensando en una gran arquitectura con continuidad musical.

La zarabanda de la *partita 3* de *Bach* para clavecín, la escuchamos en *La vergüenza*, *La hora del lobo* y *Pasión*, películas calificadas como una trilogía del pesimismo. La *Zarabanda de la Suite 5* para violonchelo la escuchamos en *Gritos y susurros*, *A través de un vidrio oscuro*, *Sonata de otoño* y da nombre a su última película *Saraband*, un

testamento cinematográfico en donde finiquita gran parte de los temas capitales que le inquietaron y que plantea en sus películas. La música final de esta película (antes de los créditos) es de la novena sinfonía inconclusa de *Bruckner*, un guiño del director para enterarnos que a pesar de todos sus esfuerzos, hay temas que nunca tendrán conclusión.

En el tríptico metafísico-agnóstico conformado por *El silencio*, *A través de un vidrio oscuro* y *Los comulgantes*, se finiquita la búsqueda de Dios iniciada en *El séptimo sello*, llegando a la conclusión que de Dios solo obtenemos silencio...y la hermosa música de *Bach*.

Como protagonistas en sus películas encontramos varios músicos. El pianista ciego de *Música en la oscuridad*, el joven violinista de *Hacia la felicidad*, el pianista bohemio amante de Marta en *Tres mujeres*, Félix el chelista muerto en *Esas mujeres*, la pareja de violinistas de *La vergüenza*, la madre pianista de *Sonata de otoño*, la violonchelista de *Saraband*...La música y el quehacer del músico siempre son vistas con respeto por el director, en sus propias palabras a continuación describe las similitudes entre la dirección de orquesta y la dirección de una película: “Hoy en día puedo comportarme mucho más como un director de orquesta. Imagina un director de orquesta que no sabe como tocar los diversos instrumentos, que no puede mostrar a sus músicos lo que tienen que hacer en diversos momentos, dónde debe respirar el fagotista, si la nota debe atacarse por arriba o por abajo... pues es lo mismo con los actores y los técnicos, siempre hay que darles puras instrucciones técnicas.”

El rostro

Esta película es única en cuanto a su tratamiento musical; esta alegoría de *Bergman* como artista evita el melodismo, los temas y la eufonía. La música suena desde la incidentalidad sin mayores problemas. Su originalidad musical debe ser revalorada como una tendencia al minimalismo y un testigo del talento de *Erik Nordgren*, el compositor fetiche de *Bergman*.

La flauta mágica

En esta versión para televisión de la ópera de *Mozart* que *Bergman* dirigió, unió todos sus saberes como hombre de teatro (su tesis doctoral fue sobre *Strindberg*), director de ópera y de cine. Reinterpreta los conflictos de *Pamina* como la hija víctima de las exigencias de padre y madre, no como la heroína entre el bien y el mal. Su caracterización de los personajes es única, sobre todo en las escenas entre bambalinas. El niño genio *Mozart* es encarnado por la propia hija de *Bergman* quien reubica al espectador continuamente en el contexto teatral. Mucho más puede decirse de esta película, pero creo yo que quizá sea *La sonata de otoño* la película que más gusta a los músicos por la increíble lección de música entre madre e hija; transcribo el texto relativo a la interpretación del *Preludio 2 de Chopin*:

“*Chopin era emotivo, Eva, no sentimental. Hay un abismo entre la emoción y el sentimentalismo. El preludio que has tocado habla de emociones contenidas, no de ensueños. Tienes que ser calmada, clara y austera. Toca las primeras teclas [(comienza a tocar)]. Duele, pero no lo demuestra [(descansa)]. Entonces, un breve alivio [(retoma, en el compas num. 6)]. Pero casi*

enseguida, desaparece, y el dolor sigue. Ni más intenso, ni menos [(retoma fraseo principal)]. Una moderación constante y completa [(cesa)]. Chopin era orgulloso, sarcástico, impetuoso, atormentado y muy masculino. No era una mujer vieja y sentimental. Este prelude debe tocarse casi de forma fea. No debe seducir, debe sonar mal. Elaborado y salvado con éxito. Así, te lo enseñaré”. [(y lo ejecuta entero)].

El Jazz

El *Jazz* lo utiliza *Bergman* para caracterizar y establecer contraste entre personajes; para ejemplo bástenos citar *El silencio* y escuchar el contraste entre las personalidades de las dos hermanas, una que escucha a *Bach* y la otra que escucha *Jazz*, muy de acuerdo a la escuela neorrealista del cine que utiliza el *Jazz* para reflejar el lado existencialista del vacío humano. En *El huevo de la serpiente*, el *Jazz* enmarca una voz en off que dice: “El escenario es Berlín 1923, una cajetilla de cigarros cuesta cuatro millones de marcos y casi todo mundo ha perdido la fe en el futuro y en el presente...”

Las campanas

La música de las campanas, detalle siempre presente en las películas de *Bergman*, enmarca la presencia de lo divino o de la muerte (*La carcoma*) y reconectan al espectador al presente inmediato de la narración (*El séptimo sello*). Siempre es interesante ver una película de *Bergman* atentos a la aparición de las campanas...no fallan, así como el tic-tac del reloj, la música del tiempo inexorable.

El silencio

A partir de *A través de un vidrio oscuro*, película que marca un antes y un después en el estilo del director, *Bergman* recurriría más al silencio; en *Secretos de un matrimonio* no hay ni un segundo de música en sus más de dos horas y media de duración, pero si hay silencio que también es un elemento musical: silencio dramático, silencio estético, silencio simbólico, silencio estructural; en su cine nada es gratuito.

Para situarnos en el nivel con que *Bergman* escuchaba y elegía su música, y lo mucho que sabía de este arte, citémoslo dando sus impresiones sobre la *Pequeña sinfonía concertante* de *Frank Martin*: “Comenzó muy agradablemente y me pareció muy hermosa, luego me di cuenta de que esta música es como mis películas. Yo siempre he querido hacer cine a la manera en que *Bartók* compone, pero tengo la fuerte sensación de que la música de *Martin* es superficial y tiene ideas que no completa al final. No puedo decir que es mala música, al contrario, es refinada, impecable, hermosa y conmovedora, pero creo que emplea más efectos que los que en realidad puede justificar”. Una metáfora que emplea el mismo *Bergman* para hablar de su cine en términos musicales, *Bergman* fue un gran artista con una autocrítica implacable, combinación poco usual.

Luz Angélica Uribe