

Pecado, muerte y existencialismo en El séptimo sello (1957) de Ingmar Bergman. El problema divino en el cine nórdico

*(Le péché, la mort et l'existentialisme dans Le septième sceau (1957) d'Ingmar Bergman.
Le problème divin dans le cinéma nordique.*

*Sin, death and existentialism in Ingmar Bergman's The seventh seal (1957).
The divine problem in the nordic cinema.*

Bekatua, heriotza eta existenzialismoa Ingmar Bergmanen Det sjunde inseglet filmean (gaztelaniaz El séptimo sello, 1957). Jainkozko arazoa zine nordikoan

Kepa SOJO GIL

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Clio & Crimen, n° 7 (2010), pp. 177-190

Fecha finalización trabajo: 13 de mayo de 2010

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2010

Resumen: *El séptimo sello (1957) de Bergman plantea cuestiones eternas, como el miedo a que no haya nada tras la muerte y a la relación entre el cine del norte de Europa y el existencialismo de Sören Kierkegaard. En otros filmes de directores como Carl Theodor Dreyer, Lars Von Trier o Gabriel Axel se observan nuevas visiones de este apasionante tema. También es posible vislumbrar debates acerca de estas cuestiones en filmes de otras cinematografías.*

Palabras clave: *Existencialismo, muerte, luteranismo, pecado, fe, Kierkegaard.*

Résumé: *Le septième sceau (1957) de Bergman il projette des questions éternelles, comme la peur de qui n'existe rien après la mort et de la relation entre le cinéma du nord de l'Europe et l'existentialisme de Sören Kierkegaard. Dans d'autres films de directeurs comme Carl Theodor Dreyer, Lars Von Trier ou Gabriel Axel observent de nouvelles visions de ce sujet passionnant. Il est aussi possible d'apercevoir des débats à propos de ces questions dans des films d'autre cinématographie.*

Mots clés: *Existenzialismoa, heriotza, luteranismoa, bekatua, fede, Kierkegaard.*

Abstract: *The seventh seal (1957) of Bergman it raises eternal questions as the fear of that there is nothing after the death and of the relation between the cinema of Europa's north and Sören Kierkegaard's existentialism. In other directors' movies as Carl Theodor Dreyer, Lars Von Trier or Gabriel Axel observe new visions of this exciting topic. Also it is possible to glimpse debates brings over of these questions in movies of other cinematographies.*

Key words: *tentialism, death, Lutheranism, sin, faith, Kierkegaard.*

Laburpena: Bergmanen *Det sjunde inseglet* filmak betiereko gaiak planteatzen ditu, esaterako heriotzondoan ezer ez egotea, eta Ipar Europako zinearen eta Sören Kierkegaard existenzialismoa lotzen dira. Beste zuzendari batzuen filmetan, hala nola Carl Theodor Dreyer, Lars Von Trier edo Gabriel Axel, gai erakargarri horri buruzko ikuspegi berriak hauteman daitezke. Beste zinematografia batzuen filmetan ere gai horiei buruzko eztabaidak ageri dira.

Giltza-hitzak: Existenzialismoa, heriotza, luteranismoa, bekatua, fedea, Kierkegaard.

1. El problema de la fe y la religión en el cine nórdico

Desde sus orígenes, el cine del norte de Europa siempre ha tenido una fuerte preocupación sobre la fe y sobre la existencia de Dios. Esta cuestión ocupa parte de la reflexión filosófica danesa durante el siglo XIX y es dada a luz por el filósofo de la religión Sören Kierkegaard, una de las principales fuentes de inspiración del cine nórdico y uno de los exponentes más destacados de la filosofía existencialista.

Entendemos por cine nórdico aquel desarrollado en los tradicionalmente llamados países escandinavos, lugares donde la tradición religiosa luterana ha tenido un gran peso y se ha reflejado a la perfección en las manifestaciones cinematográficas. Estos países serían Suecia, Dinamarca, Noruega, Finlandia e Islandia. El desarrollo del séptimo arte en los dos primeros países es destacado a nivel mundial desde la época del cine mudo. Uno de los maestros del cine silente es el danés Carl Theodor Dreyer, destacado exponente del cine relacionable con el existencialismo, junto con el sueco Ingmar Bergman, objeto prioritario de este artículo y autor de la película que nos ocupa en este estudio *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, 1957).

A pesar de la amplitud de las carreras cinematográficas de Bergman y Dreyer, hay un nexo de unión en sus filmografías a mediados de los años cincuenta, cuando el cineasta sueco lleva a cabo la película citada y cuando el director danés realiza una de sus indudables obras maestras, la espectacular *Ordet* (*La palabra*, 1956). Sobre ambos filmes volveremos con posterioridad y hablaremos largo y tendido en este artículo, ya que son películas con evidentes puntos de unión al afrontar una serie de problemas eternos que ya en el XIX eran planteados por Kierkegaard, influyente filósofo existencialista, cuya presencia es incluso citada en la película de Dreyer, ya que uno de sus principales personajes, Johannes, se ha quedado loco por estudiar teología y especialmente por seguir los preceptos del filósofo danés¹.

Pero, ¿por qué están tan atormentados los cineastas nórdicos? ¿Se trata de una moda de los años cincuenta cuando la Guerra Fría y el peligro nuclear hacen empujar a muchos artistas como Bergman a equiparar la muerte medieval originada por epidemias y pestes con estas cuestiones? Ciertamente, este tormento y ese miedo a la muerte, así como el complejo de culpa luterano es perceptible en cineastas nórdicos posteriores, como el inclasificable Lars Von Trier en películas como *Breaking the waves* (*Rompiendo las olas*, 1996), así como en el más optimista Gabriel Axel, de *Babettes gästebud* (*El festín de Babette*, 1987), (ambos directores procedentes de Dinamarca). Del mismo modo, es posible vislumbrar esta cuestión en obras de directores más urbanos y contemporáneos como el finlandés Aki Kaurismäki que compone filmes austeros y minimalistas, casi sin palabras, pero con un fatalismo y una presencia inexorable de la muerte que otorga a sus desgraciados protagonistas un

¹ En *Ordet*, cuando el nuevo pastor protestante visita la granja de los Borgen para presentar sus respetos a los feligreses se encuentra con el loco Johaness. Posteriormente Mikkel, el hermano de Johaness, le explica al sacerdote que la causa de la locura de su hermano se debe a Soren Kierkegaard. Dice que el estudio de las teorías del filósofo hizo que al joven le asaltaran dudas y pensamientos y que eso le llevó a la locura.

destino inequívocamente nefasto, como observamos en *Tulitikkutehtaan tyttö* (*La chica de la fábrica de cerillas*, 1990) o en *I hired a contract killer* (*Contraté un asesino a sueldo*, 1990), por poner dos ejemplos ilustrativos².

Curiosamente este sentimiento de culpa y esta herencia luterana se puede observar en películas realizadas por directores no nórdicos, ambientadas en Estados Unidos, principalmente en comunidades protestantes de lugares como Minnesota, con gran presencia de gentes de origen escandinavo, merced a la rígida educación de los directores que han llevado a cabo las películas o de los lugares donde se han desarrollado las mismas. Es posible ver esto en filmes tan diferentes como *The night of the hunter* (*La noche del cazador*, 1955) de Charles Laughton, o en *The neon bible* (*La biblia de neón*, 1995) del británico Terence Davies, sin dejar de lado otro filme de Lars Von Trier, ambientado en Estados Unidos, en este caso *Dancer in the dark* (*Bailar en la oscuridad*, 2000).

Volviendo a Suecia, hay que decir que aparte de los problemas eternos, el cine sueco ha lastrado un gran miedo a la naturaleza salvaje del país, al viento, a la nieve, al hielo. Ese miedo procede del romanticismo que presentaba la insignificancia del hombre frente a la grandeza de la naturaleza, como se observaba en los fantásticos paisajes de Caspar David Friedrich. Algunos filmes como *The wind* (*El viento*, 1928) de Victor Sjöström y *Herr Arnes pengar* (*El tesoro de Sir Arne*, 1918) de Mauritz Stiller, los genios del cine mudo sueco, así lo atestiguan. No obstante este pavor al entorno poco a poco pierde fuerza frente al antropocentrismo y al problema humano que tan bien reflejado está en el cine de Bergman. El pesimismo del hombre, amparado en la fragilidad de la condición humana y la preocupación sobre las dudas existenciales serán las bases de esta manera de ver el cine. Según Jordi Puigdomenech se observa una profunda contradicción a este respecto, ya que Suecia es un país próspero, neutral en los dos grandes conflictos armados del siglo XX, así como un territorio muy secularizado y moderno. No obstante, el peso de cuatro siglos de tradición luterana ha dejado necesariamente un fuerte influjo en la sociedad sueca, influjo que se deja ver claramente en la mentalidad de sus ciudadanos³.

² En *La chica de la fábrica de cerillas* la anodina vida de la protagonista aboca a ésta a envenenar a los que están con ella dentro de un minimalismo exagerado de las situaciones y un sentido del humor perverso. En *Contraté un asesino a sueldo*, un hombre aburrido de su mediocre vida contrata en los bajos fondos de la ciudad a un asesino para que acabe con él. Algo pasa (encuentra el amor y la vida por fin le sonrío) y el hombre decide dar marcha atrás a su muerte pero no encuentra a su asesino a sueldo. Además ha dicho a su ejecutor que acabe su misión por mucho que el protagonista implore clemencia. En ambos filmes hay un fatalismo y una amenaza de la muerte implícita en la mediocridad de la vida de los personajes que pueblan las dos historias.

³ PUIGDOMENECH, Jordi: «Ingmar Bergman: ¿Cineasta de la burguesía?», *Film Historia*, vol. VIII, nº 1 (1998), pp. 75-87.

2. Representaciones de pecado y muerte. A propósito de El séptimo sello

El séptimo sello es una de las obras más conocidas de Bergman. Realizada en 1957, la película narra el regreso a la Suecia natal de Antonius Block (Max Von Sydow), caballero cruzado, que después de pelear contra los infieles en Tierra Santa vuelve a su país en la época de la peste negra que asola Europa, acompañado de su fiel escudero Jöns (Gunnar Björnstrand). Tras haber conocido la muerte de cerca en las crueles guerras de religión, la vuelta al hogar supone un nuevo encuentro con el final de la vida, observando las terribles consecuencias de la epidemia, por un lado, y encontrándose con ella cara a cara al principio de la película, jugando una partida de ajedrez con la Muerte, que es uno de los motivos más recordados de la obra. La Muerte, representada de negro de manera tétrica por el actor Bengt Ekerot, tiene bastante que ver con la oscura visión de la crisis bajomedieval, e incluso en parte con la percepción romántica del final de la vida.

El séptimo sello supone un punto de inflexión en la filmografía de Bergman. Podemos insertar este filme como comienzo de su segunda etapa, la que iría desde la película que nos ocupa hasta *Persona* (1966) y que contiene algunas de sus obras maestras más recordadas *Smultronstället* (*Fresas salvajes*, 1957), *Nattvardsgästerna* (*Los comulgantes*, 1963), *Såsom i en spegel* (*Como en un espejo*, 1961)...⁴. Esta película supone el espaldarazo internacional para Bergman y a partir de ella todos sus filmes se convertirán en importantes acontecimientos y optarán a premios en los principales festivales de cine del mundo.

La inspiración para componer este filme le llegó a Bergman por medio de las representaciones bajomedievales de las pequeñas iglesias suecas de los alrededores de Estocolmo a las que el director, cuando era niño, acudía en compañía de su padre, pastor luterano. En ese sentido, no podemos observar el filme como una película de rigor histórico, ya que la cronología de las Cruzadas y el momento en el que el protagonista regresa a Suecia no tienen sentido, sino como una visión subjetiva de una serie de hechos que impactan a Bergman y que por medio de su carácter existencialista y apocalíptico pueden buscar como referente estas pinturas góticas en tabla, así como las esculturas representativas del Apocalipsis y otros pasajes de la Biblia⁵.

⁴ Las otras dos grandes etapas de la obra de Bergman podrían ser, la inicial que va desde *Kris* (*Crisis*, 1945), hasta el filme que nos atañe en este artículo, y la final que se produce desde *Persona*, si bien a partir de 1980 las obras del sueco son más complejas e inclasificables.

⁵ En BERGMAN, Ingmar *El séptimo sello*, (prólogo y traducción de Julio C. Acerete, Voz Imagen, Serie cine, Vol. 10., Ed. Ayme, Barcelona, 1965), el director sueco cuenta el origen de la película: «*Cuando era niño acompañaba muchas veces a mi padre cuando tenía que ir a presidir el servicio religioso en las pequeñas iglesias aldeanas de los alrededores de Estocolmo... Mientras que mi padre predicaba desde el púlpito y la congregación de los fieles rezaba, cantaba o ponía atención, yo concentraba toda mi atención en el misterioso mundo de la iglesia: sobre las bajas bóvedas, los gruesos muros, el aroma de la eternidad, la luz solar vibrante y de vivos colores sobre la extraña vegetación de las pinturas medievales y de las esculturas sobre techos y paredes. Había todo lo que la fantasía podía desear: ángeles, santos, dragones, profetas, demonios, niños. Había animales aterradores como la serpiente del paraíso, la burra de Balaam, la ballena de Jonás, el águila del Apocalipsis... En el bosque estaba*

Repasando de manera analítica el filme, se trata de una película de gran contenido simbólico donde podemos encontrar referencias explícitas a la tradición luterana, a la Biblia y concretamente al Apocalipsis, al existencialismo de Kierkegaard, al miedo atómico de la Guerra Fría, a la Edad Media vista a través del romanticismo e incluso a la tradición cinematográfica nórdica, en la cual el paisaje y el entorno natural tienen una gran importancia y mediatizan algunas de las acciones del filme.

El comienzo de la película se ubica en una playa báltica. Allí se hallan el caballero medieval Antonius Block y su fiel escudero Jöns. Sale el sol y una música apocalíptica nos hace pensar en el temor de los hombres a Dios que parece controlar todo desde las alturas. La salida del sol entre las nubes en ese paisaje costero de acantilados apabulla al hombre, como se observaba en la pintura romántica de Caspar David Friedrich, *Caminante ante un mar de niebla* (1818). Paradójicamente, al caballero templario le espera la tétrica Muerte para jugar una partida de ajedrez con él. Esa Muerte que es la misma que ha sorteado el soldado en el campo de batalla y que reta de nuevo al templario que vuelve a su desoladora patria invadida por la peste negra. Aquí podemos observar varias paradojas, la primera es que el mar es el destino, ya que los ríos desembocan en el mar, como decía Jorge Manrique, autor de las famosas Coplas a la muerte de su padre: «*Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir*». También observamos una cierta relación con *El Quijote*, ya que caballero y escudero son dos personajes con puntos de vista distintos. El idealismo de Antonius Block y el escepticismo de su escudero Jöns, recuerdan de lejos a los personajes de la inmortal obra cervantina.

La aparición de los juglares es como un soplo de aire fresco y es la única concesión vital de la película. El oscurantismo de los caballeros, de la muerte y del ambiente reinante en la Suecia medieval contrasta con la alegría que irradian estos personajes ingenuos, llenos de vida y vestidos de blanco principalmente. Los nombres de los feriantes son simbólicos y hacen referencia a la Biblia: Jof (José, Nils Poppe) y Mia (María, Bibi Andersson) son algo así como los padres de Jesucristo, aunque en este caso el niño se llama Mikael (Miguel). Además, en algunos de los momentos relacionados con los feriantes, como la actuación en el pueblo, observamos momentos divertidos y con sentido del humor que contrastan con la solemnidad, oscurantismo y seriedad del resto de los pasajes del filme. Incluso ironizan sobre la muerte cuando el cómico se pone una máscara que representa una calavera y comenta que va a hacer una función en Todos los Santos en la escalinata de la iglesia de Elsinore y muestra su desaprobación por la tiranía del miedo que la Iglesia promociona, no sólo desde los mensajes apocalípticos de las pinturas y esculturas de los templos, sino también desde todos los resortes que tienen a su mano como las representaciones teatrales donde aparecen las célebres “danzas de la muerte”.

Y es que las “danzas de la muerte” son citadas en la secuencia en que caballero y escudero arriban al pueblo y al penetrar en la iglesia se encuentran con el pintor que está representando en los muros del templo escenas relativas a la muerte y al

la muerte y jugaba al ajedrez con el caballero... Por el contrario me defendía contra el drama siniestro que sospechaba cuando contemplaba la imagen de la crucifixión en el coro. Me dominaba la horrible crueldad y el sufrimiento sin medida. Sólo mucho más tarde la fe y la duda se convirtieron en mis fieles compañeros de camino [...]».

Apocalipsis. El escudero recrimina de manera escéptica al pintor por lo que está pintando y éste asevera que pinta esas cosas para recordar que todos morimos. Poco a poco el artista lleva a su terreno al escudero y le habla de lo terrible que es la muerte sobre todo si a ella se llega por la agonía de la peste. El pintor puede ser considerado un alter ego de Bergman pintando lo que quiere comentar sobre el fatal desenlace de la vida. El detalle de un apestado asusta al escudero que no se resigna a morir y se muestra espantado ante lo que ven sus ojos.

Diferente es la actitud que muestra Antonius Block dentro de la iglesia. Y es que al confesarse ante la propia Muerte, cosa que desconoce en un primer momento, muestra terribles palabras de duda existencialista. La Muerte le comenta al caballero que sabe que éste no quiere morir, a lo que el cruzado responde que busca respuestas acerca de lo que hay tras la muerte, adoptando el miedo existencialista del propio Bergman fundamentado en las teorías del danés Kierkegaard.

Otra de las secuencias llamativas de la película es la de la actuación de los comediantes en el pueblo ante un público que no acaba de entrar en el espectáculo (los soldados arrojan fruta podrida a uno de los feriantes). Es interesante la carga cómica de la canción que interpretan Mia y Jof imitando sonidos de animales, así como su actitud divertida y sus movimientos que parecen sacados del cine mudo, que dan paso al simpático episodio del adulterio entre el juglar y la joven del pueblo, pero que son rotos por la irrupción del siniestro cortejo de penitentes que nos vuelven a llevar al mundo de las tinieblas y que tiran por tierra los placeres mundanos: la risa y el sexo entre otros, para obligarnos a penetrar en un mundo siniestro de desolación, muerte y peste al que estamos todos abocados a llegar. Los monjes avanzan hacia cámara portando crucificado y santos y blandiendo incensarios que dotan de un carácter aún más fantasmagórico a la escena. Penitentes dándose latigazos acompañan a los terribles monjes cantores, ante la reacción seria de los protagonistas de la película. Las gentes y soldados que antes se reían de las gracias de los cómicos se arrodillan al paso del cortejo, resuelto por Bergman con un fenomenal *travelling* lateral en el que entra en plano un incensario que inunda de humo la pantalla. Tras otro plano frontal de los penitentes, volvemos al *travelling* anterior y los figurantes van arrodillándose al paso de la cámara logrando el director un bello efecto visual. Los únicos personajes no arrodillados y que siguen el desarrollo de la procesión con escepticismo pero solemnes son Antonius, su escudero Jöns, Mia y los juglares, que aparecen de uno en uno reaccionando en una cadena de planos frontales, muy interesantes plásticamente. El portador del crucificado cae al suelo y todos los presentes arrodillados rezan entre sollozos y humo proveniente de los incensarios. Los planos nos muestran un universo de pesadilla, pero también la quietud de los personajes hace que estemos ante “tableaux vivants” que se asemejan a las pinturas apocalípticas que tanto turbaron a Bergman. Un fraile toma la palabra en un encuadre curioso con el crucificado semitumbado que separa al monje de los cómicos, que inmóviles se encuentran detrás y separados de forma física de la muerte que luego lograrán esquivar. El discurso del fraile es terrible y hace alusión explícita a la muerte que se llevará de una manera u otra a los allí presentes. La secuencia continúa con más planos semejantes a cuadros que podrían haber sido sacados del Apocalipsis, algunos de ellos compuestos con complejas posiciones de cámara. Finalmente, el cortejo, des-

pués de haber asustado, y mucho, a los allí presentes, siguiendo el dictado del terror marcado por la Iglesia, prosigue su camino entonando esos tremebundos himnos y caminando de manera trémula. Finaliza la secuencia con la desaparición del cortejo con un plano general picado en que, tras un par de sobreimpresiones, la cuadrilla apocalíptica desaparece en diagonal de plano como si nada hubiera pasado.

La siguiente secuencia que nos llama la atención es la que supone la reanudación de la partida de ajedrez entre el atribulado caballero Block y la tétrica Muerte. Tras la calma vuelve la tempestad y es que este pasaje de la película proviene de uno de los momentos más alegres y positivos del film, aquel en el que Antonius come fresas y bebe leche con los comediantes. Es un espejismo dentro de la pesadumbre y del pesimismo existencialista imperante en el filme. No obstante, a la contienda con la Muerte llega el caballero con aires renovados. Para refrendarlo, Bergman coloca a la izquierda de plano al caballero en posición ventajosa respecto a su tético oponente, a diferencia de los planos iniciales de la película. Al fondo, seguimos observando a los cómicos y el ambiente soleado hace pensar en el optimismo respecto al futuro del caballero templario Block. El cambio de plano es muy significativo. En ligero picado observamos a la Muerte y detrás de ella un oscuro y lóbrego bosque. En contraplano, siguiendo la ley imperante en el Modo de Representación Institucional, tras el caballero el paisaje es más claro y la luz es predominante frente a las tinieblas que acompañan a la Muerte. Se corta la secuencia de manera abrupta con la Muerte hablando al templario de sus amigos y de lo que les puede pasar.

Más inquietante es, sin duda alguna, la secuencia del ajusticiamiento de la bruja (Maud Hanson) por la Inquisición. Para crear de nuevo una atmósfera desasosegante, Bergman utiliza la música y los planos lejanos, desde detrás de troncos, ramas y otros elementos del bosque, como si no quisiera participar en la barbarie y nos la presenta como cuando vemos las películas de miedo con un ojo tapado y otro no. Se ha hecho de noche y el caballero Block llega hasta el lugar de ajusticiamiento e intenta hablar con la supuesta joven bruja, intentando que ésta le disipe alguna de sus dudas existenciales. La conversación versa sobre el diablo y su existencia. La pobre joven está tan pasada de rosca que cree ser bruja y estar cerca de Lucifer cuando vemos que es evidente que no es así. La aparición de la Muerte, de nuevo, de manera siniestra enerva aún más al caballero que se encuentra espantado de lo que está sucediendo a su alrededor. El escudero plantea la posibilidad de liberar a la chica ante su señor, pero la empresa es tan difícil que finalmente optan por dar agua y un unguento para aliviar los dolores que mete Antonius en la boca de la joven. Ante la mirada despavorida de la chica, los soldados la colocan en la pira y espera a arder ante el espanto que observan Antonius y Jöns que comenta que a la chica le espera la nada en el más allá y no Dios ni el demonio ni nada más, lo cual enerva al caballero “alter ego” de Bergman que se resigna a creer que no hay nada más tras la muerte. La secuencia finaliza con la muchacha que muere antes de que la arrojen al fuego debido, seguramente, a lo que le ha dado Antonius para mitigar el dolor⁶.

⁶ En *Vredens dag (Dies Irae, 1943)*, de Dreyer, hay una secuencia parecida a la del ajusticiamiento en la hoguera de la bruja de *El séptimo sello*. En este caso hay diferencias entre los dos filmes. La película del danés se ambienta en el XVII y la del sueco en la Edad Media. La bruja del filme de Dreyer es una mujer mayor y la de la película de Bergman es una jovencita. Es mucho más terrible el desenlace del

Antes de llegar al final se produce el último episodio ajedrecístico entre el caballero y la Muerte. Precedido por el episodio del apestado, de nuevo el templario sueco Block y la Muerte se ven la cara ante el tablero. La situación no es buena, ya que la Muerte está cercana al jaque mate. Para propiciar que los feriantes huyan Antonius tira las piezas del tablero para arruinar la partida, pero la Muerte recuerda como estaban colocadas, da el jaque mate al caballero y le amenaza con que la próxima vez que se vean será para llevarle definitivamente con él. De nuevo la angustia existencial se apodera de Block que pregunta a su oponente sobre lo que hay tras el viaje y éste le responde que no hay nada, lo cual encrespa aún más al protagonista del filme que nos ocupa.

La película finaliza cuando el caballero y sus acompañantes llegan al castillo y son recibidos por la esposa de Antonius que se muestra poco efusiva, a pesar del tiempo pasado desde su partida. La lectura del libro del Apocalipsis y la aparición lóbrega, de nuevo, de la Muerte, junto a las alargadas esculturas en una localización de claroscuros, hace que hasta el último momento, el caballero espere algo tras el viaje, mientras el escudero y el resto de personajes esperan atónitos la nada. La cámara avanza hacia la chica silenciosa y ésta cuando la sombra de la Muerte se cierne sobre ella dice «*Consumatum est*». Todo ello en el más críptico de los silencios. En contraste de las tinieblas de la muerte los cómicos rezuman vida por todos lados. A lo lejos Jof ve al grupo que se acaba de llevar la muerte al otro lado y les ve bailando, al igual que las pinturas que encarnaban las danzas de la muerte y que Bergman veía en sus viajes a las iglesias con su padre pastor.

3. El asunto de la fe en otras obras de Bergman

Las mismas inquietudes que podemos observar en *El séptimo sello*, aparecen en otras películas de Bergman de la época. Estos filmes, al igual que el que nos ocupa, se desarrollan dentro de esa etapa de su obra que podemos denominar: Trilogía del silencio de Dios y que se compone de tres obras, además de la que nos atañe: *Såsom i en spegel* (*Como en un espejo*, 1961), *Nattvardsgästerna* (*Los comulgantes*, 1963) y *Tystnaden* (*El silencio*, 1963).

Como en un espejo, hace referencia a una de las epístolas de San Pablo a los corintios en la que describe la visión que tenemos de Dios desde la vida, cuando en un futuro se pueden tener “cara a cara”. Karin, la protagonista, se encuentra en una isla con su marido, su hermano y su padre. Padece esquizofrenia y vive como dividida entre dos mundos. En aquel donde espera la llegada del reino, Dios se le revelará como una araña. De nuevo Bergman se circunscribe a un tema ya tratado: el sentimiento de culpa. El padre se siente culpable por haber estado ausente y eso le lleva a llorar cuando se aísla de los suyos. La culpa del hijo se relaciona con su sexualidad, que lo hace reaccionar desproporcionadamente cuando su hermana lo caza observando pornografía a escondidas.

ajusticiamiento en *Dies Irae* donde observamos a la bruja arrojada a las llamas que en *El séptimo sello*, donde la reza muere probablemente antes del terrible momento.

El título de la película *Los comulgantes* alude directamente a los participantes de la eucaristía cristiana. El protagonista es un pastor protestante. La existencia de Dios es puesta de nuevo en tela de juicio. El miedo a lo que pueda haber tras la muerte corroe al personaje principal del filme. El sacristán de la película dice: «Dios es amor y el amor es Dios. El amor es la prueba de la existencia de Dios». El pastor va perdiendo su fe a partir de la muerte de su esposa y se da cuenta que esa fe se sustentaba en el miedo infantil. El pastor desengañado por la inexistencia divina, se olvida de Jesucristo. Desprenderse de la fe engañosa es motivo para la esperanza. El pastor, al que se le suicida incluso un hombre desesperado, se queda casi sin feligreses y deja abierta la puerta al amor humano, verdadera salvación para los hombres, según Bergman.

La película que cierra la trilogía es *El silencio*, aunque este filme es más abstracto y complejo que los anteriores. Narra la confrontación psicológica de dos hermanas muy diferentes, ahondando en la falta de comunicación humana y la alienación personal.

4. Dreyer, Lars Von Trier y otros directores nórdicos

El otro gran director escandinavo que ha mostrado sus inquietudes acerca del problema de la fe, de la existencia divina, del miedo existencialista a la nada y del asunto del pecado y la muerte es el gran cineasta danés Carl Theodor Dreyer. Este realizador tiene coincidencias con Bergman en algunos conceptos fundamentales, pero desarrolla una carrera no tan prolífica como la del sueco, aunque si dilatada en el tiempo, ya que Dreyer filma películas desde 1918 (*Praesidenten*) en pleno cine silente⁷.

Podríamos hablar largo y tendido sobre el gran director danés, pero no es el objeto primordial de este artículo. Aludiremos a dos de sus grandes películas donde aparecen cuestiones relacionadas con el pecado, la existencia de Dios, la vida tras la muerte, la fe y el existencialismo. Nos referimos a las indudables obras maestras *Vredens dag* (*Dies Irae*, 1943) y *Ordet* (*La palabra*, 1955).

Dies Irae se ambienta en el siglo XVII y tiene como trasfondo el tema de la brujería. La protagonista es una joven casada con un pastor luterano por conveniencia, ya que éste intercedió ante la Inquisición para que su madre no fuese quemada como bruja. La llegada a la casa del joven hijo del pastor origina que la muchacha se enamore del chico y se genere el conflicto, dentro de un estricto y represivo contexto histórico, religioso y social. La muerte aparece presente cuando los inquisidores torturan y queman en la hoguera a una supuesta vieja bruja llamada Marte Herlof que amenaza a sus verdugos con vengarse desde el más allá. El miedo planteado por la anciana no es la muerte en sí, sino lo que viene después, si es que hay algo, duda existencial ya planteada por Kierkegaard y aparecida también en *El séptimo sello*. Con el filme de Bergman hay múltiples coincidencias. Aparece el tema de la brujería, aunque en la película sueca la ajusticiada es una pobre joven, como

⁷ Autor de veintitrés películas, diez de las cuales son mudas. Su filmografía comienza con *Praesidenten* en 1919 y se cierra con *Gertrud* en 1964.

hemos observado con anterioridad. También se llevan a cabo las torturas para son-sacar a las reas. Quizás es más impresionante el desenlace de la ejecución de *Dies Irae* que el de *El séptimo sello*. También el sentido apocalíptico de la canción del filme de Dreyer puede ser comparado con las referencias al Libro de las Revelaciones del filme de Bergman⁸.

Ordet es la indudable obra maestra de Dreyer. El problema de la fe es la clave para comprender el filme. Uno de los protagonistas, Johaness, es un joven que se ha quedado loco tras estudiar a Soren Kierkegaard y haber perdido la razón. Esas dudas que atribulan a Dreyer sobre los problemas eternos pueden ser vistas en el personaje de Johaness que se erige en fundamental en el desenlace del filme. Y es que la familia protagonista de este drama ambientado en la Jutlandia rural de la década de los 20 está capitaneada por el viejo Morten Borgen, intransigente y tirano patriarca que es incapaz de dar su brazo a torcer en cuestiones relacionadas con su clero. El episodio que desencadena la catarsis en la película es la muerte de Inger, la esposa del escéptico y agnóstico hijo mayor de la familia, Mikkel, y su resurrección gracias a la fe que pone de manifiesto el propio Johaness y una de las hijas pequeñas de Inger y Mikkel. Es curioso observar como un loco y una niña, mentes puras e inocentes en las que la fe reside de manera espontánea, logran un milagro frente a los resortes oficiales de la religión luterana, el escéptico y pragmático pastor protestante, y la presencia de la ciencia, el médico, que atónitos ante el suceso nada pueden hacer sino quedarse epatados con lo sucedido. Reflexión, por tanto, sobre la falta de fe, canto de esperanza ante lo que pueda suceder tras la muerte, y revisión de las teorías de Kierkegaard, todo ello es *Ordet*, indudable obra maestra del gran Dreyer que, incluso ha sido objeto de una revisión ambientada en otro momento y en otro lugar, pero con desenlace similar a cargo del realizador mexicano Carlos Reygadas, autor de la impresionante *Luz silenciosa* (2007)⁹.

Otro director también danés, pero más reciente, es Lars Von Trier, cineasta polémico donde los haya y uno de los impulsores del movimiento *Dogma*. Su película en la que más se muestran los problemas relativos a la fe y a la existencia de Dios curiosamente no está ambientada en Dinamarca, sino en Escocia. Nos referimos a *Breaking the waves* (*Rompiendo las olas*, 1996). Bess, la protagonista, no puede superar la muerte de su hermano y pierde el equilibrio emocional. Por ello, la internan en una clínica psiquiátrica. Se casa con Jan, que trabaja en altamar en una base petrolífera. Enamorada y feliz Bess no aguanta los períodos de tiempo que está sin su marido, quien tiene un accidente que le deja parapléjico y bastante mal.

⁸ *Dies Irae* (“Día de la ira”) es un famoso himno latino del siglo XIII atribuido al franciscano Tomás de Celano (1200-1260), amigo y biógrafo de San Francisco de Asís. El poema describe el día del juicio, con la última trompeta llamando a los muertos ante el trono divino, donde los elegidos se salvarán y los condenados serán arrojados a las llamas eternas. Este himno se usó como secuencia en la Misa de Réquiem de rito romano hasta la revisión del Misal Romano de 1970.

⁹ *Luz silenciosa*, aunque de nacionalidad mexicana, se ambienta en una comunidad menonita de este país y sus protagonistas hablan en el antiguo dialecto alemán *plaudietsch*. La cerrazón de la sociedad y su vínculo a la religión y la moral de hace algunos siglos dota de originalidad a este filme cuyo desenlace, con muerte y resurrección del personaje femenino protagonista, se asemeja mucho al de *Ordet*, que se erige en su principal fuente inspiradora.

Respecto al tema de la fe, al igual que el loco y la niña de *Ordet*, Bess es un alma cándida. La chica se aleja de la gente para encerrarse en su habitación o ir al templo para dirigirse a Dios, quien le responde con una severidad inaudita. La imagen que ella tiene de Dios es tremenda y terrible y su relación con Él es infantil. El milagro de la recuperación de Jan se produce por el don y la fe que tiene la inocente Bess, aspecto del cual recela el médico (la ciencia otra vez), como sucedía en *Ordet*.

Otro aspecto destacable en el filme es el tema de la pasión. Como Bess es *idiota* en el sentido dostoievskiano, sigue al pie de la letra el consejo de su marido de unirse a otros hombres para no marchitarse. Esa humillación y rebajamiento, realizados por amor, originan la muerte cruenta de Bess a manos de unos marinos y la recuperación de Jan. Es un traspaso de vida dado por amor. Además, antes de morir, Bess perdona a sus agresores.

Hay muchos más ejemplos de este tipo de cine donde aparece reflejado el sentimiento de culpa luterano y el problema de la fe y de la existencia de Dios. En algunos filmes norteamericanos se muestran también las peculiaridades de la estricta educación protestante y los caracteres básicos de la tiranía religiosa a que son sometidos muchos feligreses que se convierten en fanáticos. Recordemos la magistral lección de Charles Laughton en *The night of the hunter* (*La noche del cazador*, 1955) donde las reuniones religiosas parecen aquelarres de gentes clamando venganza. O recordemos las maquiavélicas intenciones de algunos personajes de *The neon Bible* (*La Biblia de neón*, 1995) de Terence Davies, sin olvidar la cerrazón social de la explícitamente parecida película a *Ordet*, ya citada, y titulada *Luz silenciosa*, obra que a pesar de estar rodada en México, es protagonizada por una comunidad luterana menonita anclada en el siglo XVIII, a pesar de vivir realmente el siglo XXI. No olvidamos la magistral lección que Michael Haneke da con *Das weisse band* (*La cinta blanca*, 2009) ambientada tras la Primera Guerra Mundial en una Alemania prenazi donde la autoridad eclesiástica y la rigurosa educación generan un ambiente de desesperanza, desasosiego, crispación y muerte, muy en boga con el sentimiento religioso planteado a lo largo de este artículo.

Por todo ello, hemos decidido acabar esta reflexión con un filme que si bien presenta los asuntos básicos de los que hemos hablado a lo largo de este texto, nos propone un canto de esperanza y somete a un severo correctivo a la visión luterana de la vida por medio de la sublimación de uno de los mayores placeres de la vida que es la gastronomía. Se trata de una adaptación de una novela escrita por Karen Blixen y llevada al cine por Gabriel Axel, ambos daneses. Se titula *Babettes Gästebud* (*El festín de Babette*, 1987). Dos hermanas, siguiendo el ejemplo de su padre, fundador de una comunidad luterana, viven una vida de austeridad según los preceptos de su líder espiritual y progenitor. Tienen varias visitas: un general sueco y un tenor francés que sacan a las hermanas sus instintos amorosos para no pasar nada finalmente. Babette es francesa y se refugia en Dinamarca de las guerras de Francia y trabaja en las tareas domésticas de las hermanas. Le toca la lotería y organiza un banquete de agradecimiento. Esta cena cambiará profundamente las vidas de los comensales. Los recalcitrantes luteranos viendo llegar viandas piensan que el maligno está detrás. Se oponen en un principio pero finalmente caen y acaban como el rosario de la aurora cantando felices en cadeneta.

La película es un canto a la vida, al buen humor, al hedonismo, al disfrute de los placeres terrenales y es una oposición feroz a la tiranía del luteranismo, al miedo, al oscurantismo, a la tristeza, a lo malo. Emociona ver a algunos de los atribulados actores de las películas de Dreyer en esta magistral obra de cine que propone un canto de esperanza y olvida las penurias metafísicas relacionadas con lo intangible¹⁰, asunto que preocupó a Dreyer y a Bergman, autor de esa obra maestra que hemos analizado en este artículo titulado: *El séptimo sello*.

¹⁰ Algunos de los atormentados intérpretes de las películas de Dreyer, como Birgitte Federspiel (*Ordet*), Preben Lerdorff-Rye (*Dies Irae, Ordet*), Lisbeth Movin (*Dies Irae*) o la bergmaniana Bibi Andersson, que en *El séptimo sello* interpreta a Mia, aparecen en este delicioso filme. Comienzan atenazados por el sentimiento de culpa luterano, para sentirse liberados por el hedonismo impulsado por Babette, la cocinera francesa.

