



*Cinema & Território*

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 10 | 2025

VARIA

---

*Jag är döden.* Espacios para la autoficción en el contínuum fílmico-literario  
habitado por Ingmar Bergman

Nuria Pérez MATESANZ

---

### **OJS - Edição eletrónica**

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct10uma2025matesanz

ISSN: 2183-7902

### **Editor**

Universidade da Madeira (UMa)

### **Referência eletrónica**

Matesanz, N. P. (2025). *Jag är döden.* Espacios para la autoficción en el contínuum fílmico-literario habitado por Ingmar Bergman. *Cinema & Território*, (10), 151-173. <http://doi.org/10.34640/ct10uma2025matesanz>

---

18 de dezembro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

***Jag är döden***  
**Espacios para la autoficción en el *contínuum* filmico-literario habitado  
 por Ingmar Bergman**

**Nuria Pérez MATESANZ**

Dra. en Comunicación Audiovisual, UCM  
 Vocal de la Asociación Española de Historiadores del Cine  
 nuria.perez31@educa.madrid.org

**Resumen:** El presente trabajo explora las confluencias, trasvases y transformaciones entre los espacios reales ficcionados y recreados en la obra filmico-literaria de Ingmar Bergman. Nuestro recorrido profundiza en la descripción y puesta en escena (o en imágenes) de aquellos ecosistemas vitales habitados por el autor, así como en las metamorfosis que estos sufren al ser reelaborados y proyectados artísticamente. Se examinarán espacios interiores reales recreados en películas como *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1974), *Saraband* (2003) e *Infiel* (*Trolösa*, 2000), esta última dirigida por Liv Ullmann a partir de un guion bergmaniano. La investigación se completa con un estudio comparativo de *Tres diarios* (*Tre dagböcker*, 2004), donde Bergman transita su territorio íntimo y público enfrentando la enfermedad de su esposa. Desde una metodología crítica basada en el análisis filmico y comparado, se descompondrán los elementos visuales y narrativos esenciales para identificar la conformación y connotaciones de dicho territorio, más metafórico que geográfico, atendiendo a las relaciones entre estilo, contexto e intención autoral que requiere una lectura *intermedial* de la obra bergmaniana.

**Palabras clave:** Ingmar Bergman, *intermedialidad*, territorio simbólico, interiores, espacio escénico

**Abstract:** This paper investigates the confluences, transpositions and transformations between real and fictionalized spaces in the film-literary work of Ingmar Bergman. The study explores Bergman's depiction and staging of vital ecosystems—both inhabited and imagined—and their metamorphosis through artistic projection. It examines the reconfiguration of real interiors in *Saraband* (2003), *Scenes from a Marriage* (1974) and *Faithless* (2000), the latter directed by Liv Ullmann from a Bergman's script. The analysis is enriched by *Three Diaries* (2004), where Bergman reflects on his private and shared domestic space in the context of his wife's illness. Employing a critical methodology grounded in comparative film analysis, the research deconstructs visual and narrative elements to identify the symbolic configuration of these spaces, conceived more as metaphorical territories. Special attention is given to the interplay between style, context, and authorial intent, embracing an *intermedial* reading.

**Keywords:** Ingmar Bergman, *intermediality*, symbolic territory, interiors, stage space

**Figura 1**

Fotograma de “El séptimo sello” (“*Det sjunde inseglet*”, 1957)



## I. Paseo por la muerte y el amor pasional en Bergman

Una sencilla sentencia, “*Jag är döden*” [*Soy la muerte*], emerge pronunciada por la figura oscura que encarna Bengt Ekerot al comienzo de *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, 1957). Es una secuencia inicial imponente: seca, oscura y rotunda, que abraza la solemnidad parca del espíritu luterano. En 35 mm, tras un fino título y créditos en blanco sobre un negro silente se abrirá paso la secuencia más icónica del cine escandinavo. Densidad categórica y trascendencia presiden la escena, todo el aparato estético se centra en el motivo del Juicio Final. Es así como se inicia la partida de ajedrez entre el caballero cruzado, Antonius Block, y la figura encapuchada en un intento por retrasar el óbito ineludible de todo ser humano (**Figura 1**). Observamos que el autor se empapa de elementos simbólicos procedentes del arte y la literatura sacros, ya sea el *Libro del Apocalipsis*, el *Dies irae* de Tomás de Celano o el fresco medieval *Döden spelar schack* de Albertus Pictor<sup>1</sup>, en el que inspira su hilo conductor.

En el grueso de la obra bergmaniana, como en todo cine asimilado al discurso tradicional del cine de autor, la dimensión emotiva del lenguaje y el prisma del artista presiden nuestra lectura. El texto audiovisual oscila entre los grandes ejes temáticos del género lírico, ejes que a su vez lo enclavan en la tradición existencial: vida, muerte, amor, odio y sufrimiento, surcados desde la propia vivencia o, como diría él mismo sobre su cine, concebidos “en las entrañas del alma, corazón, cerebro, nervios, genitales y sobre todo en las tripas” (Bergman, 2007, p.17). Para dar forma a tales preocupaciones, el primer cine de Bergman recurre a referentes del imaginario colectivo, anclajes visuales y sonoros compartidos con la humanidad desde los que encauza el relato. Pero con el tiempo, su conciencia de autor le llevará a la búsqueda de un corpus estético propio que comprende una iconografía singular.

La muerte es uno de los pilares que irrigan la filmografía del maestro escandinavo. No solo en lo relativo a la muerte física, sino a sus dimensiones emocional y existencial. Su contrapartida es el deseo carnal, la pasión entendida como el impulso que alimenta una existencia encendida en llamas de anhelo frente al tedio de lo cotidiano, confrontación

<sup>1</sup> Söderberg, B. G. (1963). Albertus Pictor and the medieval church paintings of Sweden. *Speculum*, 38(1), 78–94. <https://doi.org/10.2307/2856033>

opuesta a la idea del amor-repetición desarrollada por Søren Kierkegaard<sup>2</sup>, quien planteaba un amor que no se aferra a la idealización, sino que busca la *repetición interior*, una reconciliación con el devenir, la aceptación del tiempo y la pérdida.

Será ya en sus últimos trabajos cuando los protagonistas bergmanianos comiencen a distanciarse de la pasión abismal y destructiva (Eros y Tánatos se buscan) para amparar la mirada serena de Kierkegaard, una suerte de justificación vital o de aprensión a la vida que se escapa entre los dedos con el avance inexorable de la sombra funesta. La cotidianidad, el deleite en lo viejo conocido, es entonces el último bálsamo:

El amor-repetición es en verdad el único dichoso. Porque no entraña, como el del recuerdo, la inquietud de la esperanza, ni la angustiosa fascinación del descubrimiento, ni tampoco la melancolía propia del recuerdo. Lo peculiar del amor-repetición es la deliciosa seguridad del instante. (Kierkegaard, 2000, p. 45)

De igual modo, en su cine final Bergman parece preocuparse más por recrear la intimidad de los espacios habitados en su experiencia real, como los de su infancia, desde el hogar navideño de *Fanny och Alexander* (1982) al paisaje de Dalecarlia rememorado en *Saraband* y evocado en su breve novela *Niños de domingo* (*Söndagsbarn*, 1993). Pero el autor también regresa a los lugares y ambientes de su madurez, tan presentes en el giro que experimenta formalmente a partir de una película revulsiva como viene a ser *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1974), donde reusa de florituras buscando un tono “áspero apoético que nos libere de todos los excesos cinematográficos” (Bergman, 2018, p. 361).

Puesto que en Bergman los demonios internos se manifiestan y materializan físicamente, y puesto que todo su cine se enraíza en la propia percepción y experiencia vital, no sería del todo preciso afirmar que es a partir de los setenta cuando el cineasta comienza a exponer su intimidad de forma más descarnada, tal y como parece sugerir en *Linterna mágica* (2007a, pp. 172-173). No obstante, sí podemos observar que los puntos de contacto con su materialidad presente o pasada son más explícitos en este periodo en la concepción espacial de sus películas, al igual que ocurre con la definición de personajes, tramas e incluso diálogos. Él mismo aludirá en su cuaderno de trabajo a esta necesidad de acercarse a la sencillez formal y el contacto con la vivencia propia, tanto por cuestiones económicas como por el gusto de tocar la emoción más inmediata (Bergman, 2018, p. 359).

El autor habla de economía sin remilgos porque entiende la creación como un ejercicio sujeto a la disposición de recursos. Como señala Maaret Koskinen, ninguna investigación sobre Bergman debería ignorar los condicionantes materiales que rodearon sus producciones, ya que él mismo desempeñó una labor destacada como empresario en el impulso y gestión de su obra (Koskinen, 2010: 33), lo cual no menoscaba la entrega profesional y su valor artístico. Al fin y al cabo, lo vernáculo y ordinario, como veremos, funcionan como motor y alimento de la singularidad de toda una obra.

Durante este recorrido por la geografía privada que el cineasta explora en su obra, nos ocuparemos precisamente de aquellos territorios en que la autoficción se plasma de forma física en el espacio fílmico o literario, difuminando las fronteras entre ficción y realidad.

---

<sup>2</sup> Véase especialmente *La repetición* (*Gjentagelsen*, 1843), escrita bajo el pseudónimo Constantin Cosntantius.

## II. Paisaje INT-EXT

Desde las obras señeras del cine mudo sueco, el paisaje en estas latitudes había funcionado como metáfora de los valores nacionales, significado romantizado del que difieren los horizontes rocosos y áridos del Fårö retratado por Bergman. Para él, la isla de Gotland continúa siendo un territorio más metafórico que geográfico, pero las connotaciones de estos exteriores naturales pasarán a dar cuenta de una tierra árida, monocroma y sórdida donde los personajes pierden su rumbo existencial (Hedlig, 2008, p. 183).

**Figura 2**

*Fotograma de “Como en un espejo” (“Såsom i en spegel”, 1961)*



**Figura 3**

*Fotograma de “La hora del lobo2” (“Vargtimmen”, 1968)*



El encuentro con la isla en los años sesenta supondrá un vuelco en la concepción espacial de su cine. Llegó a Fårö con escepticismo, forzado por necesidades de producción, pero quedó totalmente prendado por la fisionomía de sus *raukas*, anclado a la fisicidad del entorno desde la cual explorar nuevas formas expresivas. En sus memorias, atribuye su fascinación por la isla a una corazonada nacida del primer contacto y a una necesidad anímica:

Primero fueron las señales de mi intuición: este es tu paisaje, Bergman. Responde a tus ideas más profundas en lo tocante a formas, proporciones, colores, horizontes, sonidos, silencios, luz y reflejos. Aquí hay seguridad. [...] Razones sentimentales: pensaba apartarme del mundo, leer los libros que no he leído, meditar, purificar mi alma (Bergman, 2007a, p. 222).

Fårö era una playa inmensa y vacía donde rugir al viento. El autor solía pasar los inviernos en su piso de Karlaplan, próximo al Dramaten y la vida cultural de Estocolmo, para luego descansar del mundo urbano o conectar con su esencia desatada en Fårö.

Resulta desconcertante el contraste entre el espacio exterior documentado en su serie *Fårö Document* (1970/1979) y la presentación de la isla como una expansión pétrea e inhóspita del mundo interior que observamos en sus películas de ficción *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) (Figura 2), *Persona* (1966), *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) (Figura 3), *La vergüenza* (*Skammen*, 1968) o *La pasión de Ana* (*En passion*, 1969). De hecho, estas son películas donde los interiores cobran insólita pregnancia en contraste con el abrupto panorama circundante que aboca al encierro. Por su parte, *Fårödokument* y *Fårödokument 1979* son dos raros trabajos en la filmografía de Bergman que recogen una inhabitual faceta, la del compromiso social, pues en ellas opta por sumergirse en el problema socioeconómico que atañe a una pequeña comunidad rural, espacio documental y documentado como ajeno: lo propio diseccionado con ojos impropios en contraposición con los ojos estetas del lenguaje identitario (Pérez Matesanz, 2015).

En cuanto al resto de películas rodadas en la isla, algunos acusarían en ellas una voluntad de transmitir la sensación de marginación o aislamiento, incluso la posible concepción de una trilogía en el caso de *Persona* (Figuras 4-5), *La vergüenza* y *Pasión* acerca del hombre y su razón de existir, evidencia de una crisis personal (Caparrós Lera, 1971, p. 29). No obstante, los criterios citados podrían ser aplicables a muchas otras obras del autor.

Fuera o no producto de una crisis, Bergman elige de forma consciente este lugar que estudia y radiografía, del que se apropia y transforma hasta el punto de propiciar que adquiriera el sobrenombre popular de “la isla de Bergman” (título que comparten la serie documental dirigida por Maria Nyrreröd en 2004 y la película de Mia Hansen-Løve de 2021). El cineasta siempre presente, impregnando los designios de su obra, instaura de esta manera la inmanencia de su visión artística sobre la propia geografía del entorno hasta el punto de determinar la percepción cultural del mismo. Una percepción en parte subjetiva, segmento de una realidad intervenida. Bergman retrata un lugar apartado del mundo, su propio *smultronstället*<sup>3</sup> al que, como buen fabulador, sabrá dar justa forma en el transcurso de su periplo artístico-vital.

---

<sup>3</sup> Según el diccionario de la Academia de la Lengua Sueca: “Lugar secreto, íntimo y emocionalmente significativo, donde una persona se siente en paz, protegida o nostálgica. Puede ser real o imaginario, físico o mental”. Literalmente significa “lugar donde crecen las fresas silvestres” (Svenska Akademien., n.d.).

**Figura 4**  
*Fotograma de “Persona” (1966)*



**Figura 5**  
*Fotograma de “Persona” (1966)*



Tanto es así que, ya en 2003, Bergman romperá definitivamente con sus lazos urbanos, romperá (o querrá hacerlo) con el luto perpetuo y sus recuerdos junto a Ingrid von Rosen, venderá su apartamento en Estocolmo y se convertirá en *fårögubbe* [el viejo de Fårö] hasta su muerte en 2007.

Más allá del severo paisaje báltico, otra buena parte de este cine se ocupa de los territorios de la intimidad - hogar e interiores - desde los que abordar el yo y sus conflictos. Estas arquitecturas, opresivas y simbólicas, evolucionan desde la rigidez de su novela *La buena voluntad* (2021) hasta la contención burguesa de *Secretos de un matrimonio*, y alcanzan su expresión más sombría en *Saraband*, donde los interiores se convierten en escenarios teatrales que acogen el drama humano.

### III. De interiores y cine de cámara

Tanto *Secretos de un matrimonio* como *Saraband* albergan una herencia strindbergiana centrada dramáticamente en la decadencia afectiva y la violencia emocional que se plasma en los cuerpos, diálogos y espacios. En la obra tardía de Bergman, el entorno doméstico se convierte en arquitectura de tensión, donde cada gesto y mirada se inscribe en una atmósfera sofocante. Como señala Iván Cerdán, el espacio no es un mero contenedor de acciones, sino que conforma una dinámica arquitectónica cargada de sentido: “Las habitaciones, pasillos y salones son matrices de tensión donde los gestos se encuadran, las miradas se rebotan contra paredes y marcos, y el aire —apenas— circula”<sup>4</sup>.

Esta concepción se prolonga en los filmes dirigidos por Liv Ullmann a partir de guiones del autor, *Encuentros privados* (*Enskilda samtal*, 1996) e *Infel* (*Faithless*, 2000), que conservan su tono introspectivo y un planteamiento espacial muy próximo. Ambos directores se decantan por interiores donde la confrontación dual y la crueldad parecen ineludibles por la disposición de los actores en entornos que refuerzan la sensación de condensación anímica, donde colores y objetos resultan abrumadores o desconcertantes. Bergman, además, completa su planteamiento con diálogos ensayados cual partituras, dirigiendo a sus actores con precisión melódica y cinética, acorde con las futuras incidencias sonoras, para urdir una puesta en escena que emula la composición orquestal al tiempo que potencia la densidad dramática.

#### III. a. *Secretos de un matrimonio*

*Secretos de un matrimonio* no pretende ser un film de grandes malabares técnicos ni de producción, sino una película de verbo y miradas, con personajes dolientes, mundanos y capaces de crueldad al más puro estilo strindbergiano. Por falta de presupuesto, el cineasta decide convertir el granero de su casa de Fårö en la vivienda de los Vogler con la ayuda de un decorador de interiores, Björn Thulin (acreditado como *inredning*) en lugar de un director de arte propiamente dicho. Tampoco en *Saraband* recurrirá a esta figura, pues se optará por acentuar el marco metarrepresentativo mediante una escenografía propiamente teatral fabricada por artesanos del Dramaten.

El cineasta se engolfa en su faceta de director de actores, el foco está en ellos, sus sensaciones y organicidad: “No ha de costar nada, no implicará ningún riesgo económico, será jugar con un material inmenso, enorme, esperemos que resulte de gran verdad. Será mucho trabajo y mucho trajín. Diálogos graves emocionantes” (Bergman, 2018, p.359). Para profundizar en este proceso, el set asume dos dimensiones: por un lado, como acicate sensorial y emocional de los intérpretes; por otro, como elemento simbólico que también moviliza la sensibilidad del espectador. La casa es el núcleo del tedio, de la asfixia, de la debacle. Se muestra en encuadres apurados o composiciones con pesos desequilibrados en la distribución de formas, colores u objetos. El autor desea mostrar la felicidad de las cosas sencillas, pero dejando traslucir los signos de socavamiento, tal y como expresa en sus cuadernos de trabajo (2018).

---

<sup>4</sup> El director y crítico ha compartido a la autora del artículo un ensayo inédito destinado a un número no publicado de la *Revista de Occidente*, de donde procede la cita.



**Figura 6**

Fotograma de “*Secretos de un matrimonio*” (“*Scener ur ett äktenskap*”, 1974)



Desde el primer episodio de la serie dos son los tonos que dominan la paleta de colores, tonos domésticos y domesticados, verde y ocre. En el primer capítulo, “Inocencia y pánico”, los protagonistas se muestran encajonados en un decorado de casa de muñecas, cuya decoración, escasa pero ostentosa, posee reminiscencias ibsenianas en los detalles decimonónicos que comprenden marcos, cortinas, jarrones, candelabros... Incluso las niñas parecen parte de un decorado frívolo y artificioso impuesto por la revista de moda (Figura 6).

No solo el sofá, de textura aterciopelada y gastada, es de color verde; también la pared empapelada asume un tono verde grisáceo formal y aburrido. Llama la atención el tamaño del sofá, cuya incomodidad invade, encierra y ahoga en terciopelo a los protagonistas, que tratan de sobreponerse a la mirada ajena con bromas apresuradas – Johan - o silencios dubitativos, respiraciones alteradas y miradas que solicitan aprobación – Marianne - La puesta en escena transpira una voluntaria teatralidad que se entiende planificada y, aunque la falta de recursos sea parcialmente la razón de esta decisión pragmática, no es menos cierto que Bergman recibe pronto un adelanto por la venta de los derechos de emisión de la serie para los países escandinavos, lo cual les permite terminar de rodar sin sobresaltos (Bergman, 2007a, p. 244) esta experiencia filmica que desea proyectar como un juego, una suerte de laboratorio de dirección de actores. La fórmula y el resultado no parecen disgustarle, pues retomará esta estrategia híbrida entre el teatro y la televisión para rodar numerosas películas hasta llegar a *Saraband* (2003), esta vez rompiendo de forma más radical el pacto de verosimilitud, tanto en la puesta en escena como en la selección de textura fotográfica y especialmente en el diseño de decorados.

Pero regresemos a la paleta predominante en *Secretos de un matrimonio* para ocuparnos de los intertítulos que separan cada capítulo con una frase sugerente, a veces irónica, presagio de un aciago destino. El cineasta elige un tono verde colegio, aunque más oscuro, sucio incluso, casi desagradable, que coincide con el color del sofá familiar, el mueble emblema del salón de los Vogler desde el que expresan su felicidad institucional. El sofá es una parte central del mobiliario, cuya incomodidad es notable, y en el que los cuerpos de los personajes parecen retorcerse y reubicarse en busca de una imposible comodidad hogareña en la que hasta el sueño parece forzado (Figuras 7-10).

**Figuras 7-10**

*Fotogramas de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)*



No es una elección deliberada. Verde es el color de la putrefacción, de la descomposición que en su avance impasible llega al ocre, como veremos más adelante. Es el color del fantasma, el de la fantasía inasible - por engañosa - enunciada por González Requena, en su caso, aludiendo a la película *Vértigo* (Hitchcock, 1958): “El verde es el color del fantasma. Es el color de Madeleine cuando aparece por primera vez en el restaurante, cuando se presenta como imagen pura, como aparición. Es el color del espectro que Scottie persigue” (2003, p.155).

Existe una clara dualidad en la elección de este color como predominante: ese verde apagado no convoca un panorama esperanzador, ni se correlaciona con espacios naturales, tampoco enlaza con planos de especial optimismo o vitalidad. Aunque en las primeras secuencias se vislumbre un amago de reconducción de la pareja en los diálogos, la disposición del espacio, los encuadres, tonos y sombras auguran lo contrario. Ese aspecto fantasmático que adquiriría en *Vértigo* la tonalidad verde rozará lo cadavérico en la obra de Bergman, pues carece de luminosidad, es más un reflejo del objeto cotidiano que absorbe al personaje, lo consume, al igual que lo hace el sofá de terciopelo.

En la vida social y profesional de nuestros protagonistas las paredes se cubren de color amarillo. Intuimos de nuevo un propósito entusiasta en la pintura de esos muros, pero el fondo, que se pretende estimulante y cálido, termina por presentarse como una trampa visual. Observemos el comedor en que el matrimonio comparte una cena con sus amigos, una cena acompañada de rosas amarillas (no olvidemos el flechazo de Bergman con Molière). Velas de llama temblorosa y un imponente reloj de Mora (la tradición), acompañan la conversación entre amigos, en inicio liviana. Marcos dorados y puertas lacadas, todo a foco, son elementos incómodos que recargan la que habría de ser una escena apacible. Muy pronto el moderno matrimonio burgués se verá reflejado en las

tensiones y la ruptura de la pareja amiga. Es entonces cuando observamos que el amarillo del fondo carece de luz directa, las sombras lo convierten en ocre, el mismo color de la oficina de Marianne, donde continúa constatando la futilidad del matrimonio (Figuras 11-12).

### Figuras 11 y 12

*Fotogramas de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)*



Tras la marcha de sus amigos la pareja conversa, concluyen enarbolando su diferencia: a ellos no les ocurrirá lo mismo. Una luz de lámpara rojiza tiñe la escena. De nuevo la luz es sucia, mezclada con la turbiedad del amarillo. No es un error de colorimetría, pues nadie menos que Sven Nykvist dirige la fotografía: es una decisión expresiva.

En el capítulo “El arte de barrer bajo la alfombra”, la naturaleza (plenitud) se cuela a través de las ventanas. Está al otro lado del cristal, pero brinda un resquicio de optimismo que el transcurso de la escena volverá a revelarnos como ilusorio: encuadres apurados, casi claustrofóbicos, asfixian a nuestros personajes sin apenas movilidad que se sientan en un pequeño escalón con sus gabardinas gris y marrón respectivamente. Vestimenta insulsa, impersonal y monótona la de estas dos criaturas (Figuras 13-14). Al finalizar la escena, Marianne se apura a tomar el teléfono, un objeto al que recurre constantemente mendigando amor, seguridad, apoyo, humanidad: aquello de lo que carece sin darse cuenta, aunque no tenga problemas para identificar dicha carencia en otros (Figuras 15-17).

### Figuras 13 y 14

*Fotograma de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)*





**Figuras 15-17**

*Fotogramas de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)*



En definitiva, observamos que muchos planos buscan el ahogo o el escorzo, iluminaciones parcas sin gran contraste, manchadas de sombra. Puntuales planos exteriores de la zona residencial y la ciudad de Estocolmo aportan un breve trazo descriptivo del estilo de vida y proximidad urbana, pero no alivian la atmósfera de tensión creciente, son una muestra de la imagen falsa reflejada de cara a la galería.

La ubicación cercana de los semovientes, evitando excesos de desplazamiento, es muy notable en las primeras escenas, lo cual contrasta con “Paula”, la escena nuclear del film, origen de todo el concepto dramático. En dicha escena, tras recibir la noticia de la infidelidad y marcha de Johan en planos muy cercanos (Figura 18), las conversaciones de tipo práctico se alternan con el deambular solitario de Marianne por las habitaciones de la casa, al igual que lo hará en la escena siguiente. Los personajes necesitan aire, incluso se alejan de la cámara y se muestran en la distancia a través del marco de la puerta (Figura 19).

**Figuras 18 y 19**

*Fotograma de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)*



Un elemento fundamental del mobiliario, trascendente en el apogeo y caída del matrimonio, es la cama de la casa de los protagonistas, lugar de pasión, pero también de diálogo, sinceridad, ternura. La cama es el confesionario laico donde Marianne expone sus dudas y temores con respecto a la monotonía conyugal (Figura 20). Esta es una cama casi idéntica a aquella en la que pasaría sus noches Bergman en la isla, la cama en la que transcurrió su vida amorosa y su vejez, e incluso en la que se despidió de la vida (Figura 21); la cama en cuya mesilla de noche plasmará sus sueños y pesadillas en las noches de insomnio (Figura 22).

### Figuras 20-22

Fotograma de “*Secretos de un matrimonio*” (“*Scener ur ett äktenskap*”, 1974) (Fig.20) e Fotografías: Olga Lucía Jordán (Figs. 21-22)



Y así, reconectando las habitaciones y formas que pueblan su geografía interior, el cineasta conforma su obra como un corpus en el que la radicalidad de la experiencia deriva en un acto performativo inagotable. Por ello, aunque en ocasiones pareciera que los personajes de *Secretos de un matrimonio* son diferentes a los de *Saraband*, apreciaremos una dialéctica en la arquitectura que rodea a ambas películas, presente también en muchas otras, amén de sus escritos de ficción y diarios. Camas, cocinas, salas de estar, libros y fotografías que interpelan a ese mundo de no ficción, aquel que está más allá del objetivo o del espejo.

### III. b. *Infidel*

Merece ineludible mención en este trabajo la bellísima secuencia inicial de *Trolösa*. Esta comienza con un anciano Erland Josephson frente a la serena playa de Fårö. Seguidamente se muestra, en detalle, la fotografía en blanco y negro de una niña que el anciano, ya en su casa, toma con sumo cuidado de un cajón. Toda la escena es acompañada por el sonido de una caja de música cuya melodía cesa sobre el escorzo de él. Es el momento de la sonata del espectro (*spöksonaten*), pues todo cambia: suena un leve acorde disonante y escuchamos, inesperadamente, una voz de mujer. El resto de la secuencia se desarrolla explícitamente en el estudio del artista, incuestionable trasunto del cineasta (Figura 23). La secuencia fue filmada en Hammars, la casa principal de la residencia de Bergman en Fårö. Se trata de un espacio austero y tranquilo, de familiaridad nórdica con paredes de madera y un ventanal con vistas al mar Báltico.

### Figura 23

Fotograma de “*Infidel*” (“*Trolösa*”, 2000)



Ullmann elige un entorno completamente real para rodar, el lugar donde el cineasta vivió y trabajó durante décadas ante los mismos muebles y objetos, cuya carga simbólica

se entremezcla con la intimidad compartida entre ambos directores invadiendo el espacio cinematográfico. El rodaje deviene en una suerte de ceremonia ritual cuando escuchamos al *alter ego* del Bergman conversar entregado, tal vez coquetear, con uno de sus personajes desde el preciso lugar donde memoria y obra han deambulado tantas veces. Resulta significativo que la filmación de lo auténtico adquiera, como ocurre, una apariencia intangible y fantasmática. Pareciera que Josephson se apropia de otro ser evocando la idea que rondaba en sus textos autobiográficos y epistolares al propio Strindberg<sup>5</sup>.

### III. c. *Saraband*

Para muchos, *Saraband* ha de considerarse el testamento vital artístico de Ingmar Bergman. De ella se ha dicho que aglutina “un destilado perfecto del conjunto de su obra” (Lomillos, 2009, p. 144); también que es una despedida consciente de la profesión y un homenaje a su última esposa con el que Bergman “consigue atravesar el fantasma materno que ha presidido gran parte de su filmografía” (González, 2017).

Sin embargo, tras la reciente publicación en España de *Tres diarios* (*Tre dagböcker*, 2004), obra en la que el cineasta hace una compilación, junto a su hija Maria, de las reflexiones que ambos e Ingrid von Rosen, enferma de cáncer, escribieron durante la enfermedad (entre octubre de 1994 y mayo de 1995), reconocemos que el proceso de duelo no finaliza al cobrar forma filmica con *Saraband*, sino que prosigue en este libro coral. Del mismo modo, constatamos en la película un diálogo patente con aquellos diarios privados que subraya la necesidad vital de sublimar los traumas emocionales mediante la escritura.

En *Saraband* los interiores emanan una cotidianidad mortuoria que parece distanciada por el deseo explícito de ceñirse al modelo teatral. Esta oscura cotidianidad también estará presente en las rutinas domésticas de los *Tres diarios*, a veces convertidas en un camino seguro hacia lo desconocido. Si en *Secretos de un matrimonio* la rutina era la muerte de la pulsión sexual, en su última publicación esta se erige en fuente de relativa felicidad o plenitud, en especial las banales sesiones televisivas, las pequeñas transgresiones alimentarias y los solitarios conciertos en Hedvig Eleonora.

*Saraband* restaura plenamente el concepto de teatro íntimo<sup>6</sup>, elegante homenaje a las artes escénicas, con ayuda del escenógrafo Göran Wassberg, con quien Bergman colaboraría en la escenificación de *Peer Gynt* (1991), *Enrique IV* (1992) y *Maria Stuart* (2000). En este caso no por falta de recursos, ya que el equipo cuenta con numerosos colaboradores (utilero, asistente de escenografía, jefe de obra, pintor, tapicera...) e incluso un taller para la construcción de sets facilitado por la SVT.

Al comienzo del film, el choque de códigos desconcierta al espectador. Pareciera que los actores actuasen en uno de los dramáticos que Bergman realizó para la cadena pública sueca (trece producciones entre 1957 y 2000)<sup>7</sup>, pero que lo hiciesen para un solo espectador, casi como un acto íntimo, donde el pacto teatral y la construcción de sentido es un secreto susurrado. No en vano, esta es una película de fantasmas donde la presencia

<sup>5</sup> Strindberg aludía a conceptos como la absorción de la voluntad o la posesión en sus escritos. Léanse *Briefe an Frida Uhl* (1990), editado por Suhrkamp; *Strindbergs brev till Harriet Bosse* (1977), publicadas en Bonniers, o su novela autobiográfica *Inferno* (1897).

<sup>6</sup> Entiéndase la noción de *teatro íntimo*, no como una escuela unificada, sino como constelación de propuestas escénicas que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, reaccionan contra el teatro espectacular en favor de una experiencia estética, simbólica y psicológica profunda. Entre sus autores, destacarían Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann, August Strindberg o Adrià Gual.

<sup>7</sup> Véase la página web de Ingmar Bergman Foundation: <https://www.ingmarbergman.se/en/productions/film-and-tv/television>

de la madre muerta invade las estancias y las palabras, así como la de otros personajes ausentes como la hija enferma, antigua esposa, parientes..., que dormitan entre fotografías y recuerdos de otro tiempo.

Sin embargo, aunque el contexto es escenográfico y la textura de la imagen televisiva, casi hiriente al cinéfilo, el artificio comienza a redimensionarse cuando las conversaciones profundizan en los rincones del pasado y entra en escena la grandiosidad de la música. Y es precisamente ese ensueño dramático - *El sueño* strindbergiano - lo que convierte la pieza en una de las más salvajes dentro de la vocación purgativa del cineasta. Es entonces cuando se comprende el trampantojo, pues la teatralización de lo real funciona como un negativo que se irá positivando a medida que los personajes rocen el núcleo de su dolor y las heridas de la ficción se vuelvan tangibles, tanto como el miedo real de nuestro cineasta, aquel que dijo que prefería vivir permanentemente en un sueño desde el que hacía breves incursiones en la realidad (2007b).

Los espacios en *Saraband* son concebidos desde una perspectiva antitética, en las antípodas de la primera parte de la díloga sobre el matrimonio Vogler. Si en la primera película la finalidad en el diseño de interiores era transformar un granero en una vivienda verosímil, moderna, colorida; la secuela hace patentes los mecanismos de la puesta en escena proponiendo decorados artesanales, de colores apagados y consistencia efímera, de taller. Intuimos las maderas ligeras como el contrachapado, MDF (tableros de fibra), pino o aglomerado junto con textiles neutros. Son decorados que reciben una iluminación tenue con puntuales contrastes que acentúan la sensación de intimidad.

El punto de partida es totalmente distinto, aunque ambas películas comienzan con una especie de escena-prólogo, presentación de los *dramatis personae*. El salón familiar que acogía a la exitosa pareja es sustituido por una habitación diáfana en la que encontramos una mesa con fotografías. Tras esta, un ventanal sin fondo con una larga cortina transparente aporta a la situación aspecto de ciclorama, fondo escénico e incluso de programa informativo, si cabe. El entorno es neutro, aséptico, evocación de los primeros sets de *Persona* (1966) o de la entrevista documental, especialmente al comienzo donde una grúa acompaña a Marianne hasta su asiento (Figura 24). Marianne charla con el espectador sin tensión, es una especie de narradora amistosa y distendida de su propia historia. Aquí mismo se desenvolverá el epílogo, donde la vida atravesará la tramoya y se deslizará en forma de lágrimas.

La Marianne de *Saraband*, una suerte de espíritu pasajero y benefactor es un personaje muy cambiado, la hija de Indra que soñó Strindberg; es Ingrid von Rosen, la esposa muerta idealizada. Es la mujer fiel, paciente - aunque crítica - y compasiva que charla apaciblemente y ofrece su hombro al desahogo de los personajes maltrechos. Es el baluarte maternal y el espejo que sostiene al vejete, cuya mano temblorosa - temblor real del actor enfermo - escapa a la ficción. No en vano, el film está dedicado a Ingrid.

En este sentido, observaremos que la teatralidad de *Saraband*, en principio desconcertante, es en realidad la grieta por la que se escapa lo real, como le decían a Elizabet Vogler en *Persona*, una grieta imposible de cerrar. La mascarada, el escenario teatral, no hace sino amplificar el terror que se agazapa tras las miradas de los intérpretes que entregaron sus entrañas a la ficción en 1974 y ahora “ficcionalizan” sus entrañas. La muerte siempre rondó la obra de Bergman, pero al acercarse el final de su vida parece querer eludirla recurriendo al postizo, a la falsedad palmaria, una huida imposible, como la de Antonius Block en su partida de ajedrez.



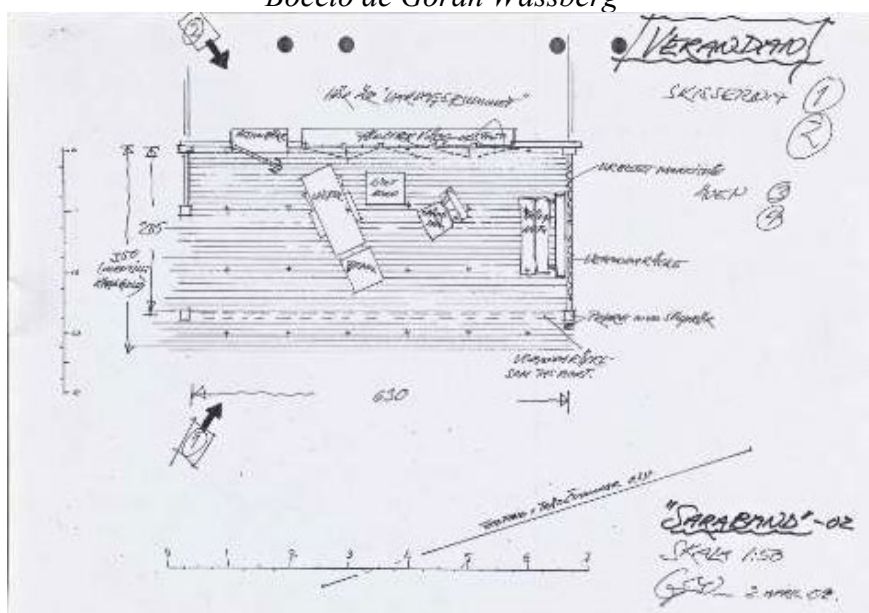
**Figura 24***Fotograma de “Saraband” (2003)*

En la escena I el reloj de cuco marca el paso del tiempo. Tapices tradicionales decoran las paredes; Johan vuelve al folclore, a las texturas de la infancia, a la sencillez acogedora de la vida ancestral (como hará Bergman al trasladarse a su isla). La historia se desarrolla en un lugar idílico (Figura 25), alejado de la ciudad. En una casa de campo con puertas abiertas a la que Marianne accede con ligereza, a pesar del tiempo transcurrido desde su último encuentro con Johan. Cual personaje chejoviano, Johan duerme en su veranda, “guarida en mitad del bosque” diseñada por Göran Wessman con un aspecto marcadamente escenográfico, evocador del teatro realista de finales del siglo XIX (Figuras 26-27). Al despertar, su conversación es apacible, aunque toquen temas graves. La muerte se siente próxima: “¿Quién dijo que el infierno iba a ser divertido?”, apuntala tras su sueño, extraña ilusión de muerte. Importa más la complicidad con el espectador que la verosimilitud. Intuimos el baile de espejos: el cineasta de la verdad en bruto elige cierto exceso decorativo, la mirada directa rompiendo la cuarta pared; pero no encubre los síntomas del Parkinson de su actor porque la debilidad se muestra cruda ante el objetivo.

**Figuras 25 y 26***Fotograma de “Saraband” (2003)*



**Figura 27**  
*Boceto de Göran Wassberg*



*Nota:* Fotografia: Jens Gustafsson © Stiftelsen Ingmar Bergman

En la escena II Marianne limpia setas en la cocina (Figura 28). La situación recuerda a la escena más amable de *Persona* (Figura 29) y, aunque la compañía varía, Julia Dufvenius guarda un reconocible parecido con Bibi Andersson. El espacio es muy similar a la escenografía de *La señorita Julia* dirigida en el Dramaten por el autor en 1985 (Figura 30), obra que también llevaría a escena en 1955 en el mismo teatro y en 1981 para el Residenztheater y el Theater am Marstall de Múnich. Al igual que ocurría con Strindberg, el entorno doméstico es entendido como catalizador emocional.

**Figuras 28 y 29**  
*Fotograma de “Saraband” (2003) e fotograma de “Persona” (1966)*

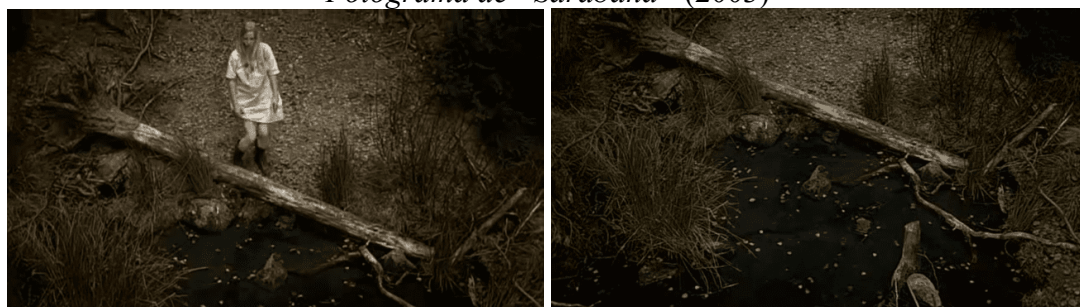


La cocina es un centro familiar destacado en la cultura nórdica, lugar de conversaciones íntimas, irreverentes y trascendentes, ajenas a oídos externos. En esta cocina, Karin se sincera con una mujer que prácticamente desconoce suscitando un profundo vínculo. La pérdida descrita de la madre coincide con pasajes específicos de los diarios privados del cineasta: las menciones a la morfina, la compleja relación maternofilial carente de afecto (y paternofilial) e incluso el nombre de la enfermera Ingegerd (Bergman, von Rosen, 2023). Johan a su vez es definido como *alter ego* de Bergman desde la visión figurada de Marianne (Ingrid) como “terroríficamente infantil” y “digno de lástima”.

**Figura 30***Fotograma de “La señorita Julia” (Fröken Julie)*

Nota: Foto Bengt Wanselius © Bengt Wanselius

La desnaturalización del espacio, su fría disposición frontal, coloca al espectador en un extraño limbo: fuera de la diégesis de la narración cinematográfica convencional, pero también lejos de la connotación de popularidad y sencillez asociadas a lo escénico. Desde estas coordenadas, regresa la transposición oral de la narración, tan brechtiana, para relatar un acto de violencia intrafamiliar. Pero a diferencia de la perturbadora orgía relatada en *Persona*, los recuerdos son cubiertos por imágenes descontextualizadas en un fondo rojo, de modo que la agresión es introducida por el forcejeo de dos escorzos - padre e hija - que salen de plano. La brutalidad pertenece al fuera de campo: el espacio en off se tiñe de color rojo (Figuras 31-32), más tarde de agua negra y estancada, cuando Karin dé un grito desgarrado en mitad del río (Figuras 33-34).

**Figura 31 y 32***Fotograma de “Saraband” (2003)***Figura 33 y 34***Fotograma de “Saraband” (2003)*

Más adelante, el escritorio de la biblioteca se erige en otro espacio simbólico con foco propio. El personaje definido por su ligazón humanística no coincide con el Johan de *Secretos de un matrimonio*, profesor académico en cuyo trazo apenas se intuye un mínimo

interés por los clásicos, más definido por la socialización y los viajes que por la consulta de antiguos manuscritos.

La presentación de este otro Johan es poética, incluso pictórica, en un centro de luz donde confluye su propio templo del saber, pero donde emerge el odio durmiente de todos los tiempos. La crueldad del diálogo aniquilador entre Henrik y Johan es un reflejo sobre la aversión al padre y la humillación del hijo que marcan la literatura bergmaniana. De ello darían cuenta las descripciones del pastor luterano, padre de Bergman, en *La buena voluntad* (*Den goda viljan*, 1991), en *Encuentros privadas* (*Enskilda samtal*, 1996) e incluso en *Niños de domingo* (*Söndagsbarn*, 1993).

El autor no se excluye de la crueldad paterna, lo dejará documentado en una entrevista que antecede a la redacción de este diálogo<sup>8</sup> (Brann, 2000). Una vez más la exactitud dialógica es planteada en espacios que son una abstracción y una síntesis del yo. Así los revelan las inmensas biblioteca y videoteca que el cineasta mostrará en múltiples documentales y entrevistas o las referencias cultas y eruditas de las que hace gala en libros de memorias y entrevistas.

No es casual que Johan abra el tomo de *O lo uno o lo otro* de Kierkegaard antes de que Henrik, el hijo despreciado, entre en su guarida. Como en la obra del filósofo danés, el encuentro entre el esteta y el juez no llega a una resolución más allá de la pura paradoja, pues la verdad es subjetividad y ninguno puede extraer su emoción del mundo conocido. El padre despiadado que con su odio devora, como Saturno, al único descendiente cercano, es el mismo que escenas antes Marianne describió como “terroríficamente” inocente e infantil.

En la escena V, centro neurálgico del film, la paz de la iglesia luterana en penumbra y la pieza de órgano interpretada por Henrik recuerdan a los conciertos a los que acudía Bergman en Hedvig Eleonora (2023); años terribles en que la música sacra fue el único bálsamo: “Presencí un concierto de Bach en la iglesia de Hedvig Eleonora. Me consuela, purifica y da fuerzas”, dirá el 27 de noviembre. En varias ocasiones acudirá al templo para encender velas o a escuchar las composiciones de Bach, Benjamin Britten o Max Reger. Los conciertos de Bach son sus preferidos, contrapunto a lo brutal cotidiano. Otras veces acude encontrando una luz inesperada, como el lunes 1 de mayo, pocos días antes de perder a Ingrid: “Tuve un impulso de paliar mi angustia dirigiéndome a Hedvig Eleonora a encender unas velas. La iglesia estaba vacía y en silencio. De repente sonó Bach. Entró el sol formando un gran juego de luces sobre el adorno del púlpito recién restaurado. Paz y misericordia” (Bergman, 2023, pp. 74, 241). Es la misma percepción de música y luz que trasladará a su película en esta escena.

No podemos, por tanto, separar la importancia de la música y su integración en los espacios donde esta brota con plenitud, vinculada al entorno físico. Música cuya presencia acompañó el tiempo de despedida como estructura, atmósfera, y a veces incluso personaje. Los conciertos que llenan su ánimo poseen en común tres aspectos: se corresponden con la tradición contrapuntística, el uso del órgano y una intensidad que roza (o busca) la trascendencia.

Sin embargo, la amplia iglesia barroca de Estocolmo poco tiene que ver con el espacio austero y sombrío - reflejo de la autopercepción - en el que Henrik recrea su visión espectral. Él interpreta a Bach, la *Sonata en trío para órgano n.º 1 en Mi bemol mayor*, llenando con su sonoridad el espacio casi vacío de la pequeña iglesia rural (Figuras 35-

<sup>8</sup> Fragmento de Brann, S. (Dir.). (2000). *Ingmar Bergman: Reflections on Life, Death, and Love with Erland Josephson* [Documental]. TV4 AB Sweden. <https://www.imdb.com/title/tt1187662>. Cita textual: «Tuve algo así como una pelea con uno de mis hijos y le dije que: “Sé que fui un mal padre”. Entonces él me rugió: “¿Un mal padre? ¡Ni siquiera fuiste un padre!” Y puede que tenga razón en eso. Realmente nunca logré formarme un criterio en ese aspecto. Realmente no».



36). La conversación, casi una confesión por parte de Henrik concluirá con el ataque personal a Marianne, acusándola de retorcidas intenciones. El espacio, tras su marcha, se llena de luz. No es extraño que ahora, de forma extradiegética, escuchemos la *Sarabanda de la Suite n.º 5 en Do menor* de Bach con la que comenzaba el film, que resuena austera, desoladora e inexorable en contraste con esa pequeña luz que emana del ventanal lateral (Figura 37). Entonces Marianne retorna hacia el altar recibiendo la luz de pleno en el lateral de su rostro (Figura 38) y observa la talla policromada en la que uno de los apóstoles parece colgar del brazo de Jesucristo (Figura 39). Podría ser Judas, la oveja traidora del rebaño; tal vez san Juan, el discípulo predilecto, ya que Henrik escribe un libro sobre *La Pasión de san Juan* de Bach.

**Figura 35 y 36**

*Fotograma de “Saraband” (2003)*



**Figura 37 y 38**

*Fotograma de “Saraband” (2003)*



**Figura 39**

*Fotograma de “Saraband” (2003)*



Llegados a este punto, es importante admitir que en el universo de Bergman cine y música de cámara van de la mano. Reconocemos la tendencia a organizar el guion como si se tratase de una orquestación, emulando a menudo este tipo de composición con pocos intérpretes (Koskinen, 2010: 77). *Saraband* es el paradigma de este procedimiento, donde la música llega a imponerse emocionalmente al discurso verbal entre dos actores como ya ocurriría, por ejemplo, en *Gritos y susurros*, cuya fuerza dramática se articulaba

transformando la tensión entre las hermanas en una pieza de J. S. Bach, único lenguaje capaz de resolver el conflicto (Koskinen, 2008: 20-22), al igual que en *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), donde la música diegética marcaba la brecha insalvable entre Ester y el mundo. Así, Bergman utiliza la “musicalización” u orquestación de su obra como herramienta de autorreferencia y revestimiento de los espacios, planteamiento que desarrolla ampliamente en su trabajo para el teatro, especialmente al abordar el drama shakespeariano, donde la música se hace imprescindible para la comprensión completa y profunda del montaje (Lagerroth, 2008: 48).

La siguiente escena es casi una prolongación de la anterior. De nuevo, la música transformará el espacio y llenará la sutileza del movimiento, coreográficamente incluso, cuando Karin suba las escaleras en sincronía con el impulso arrollador del segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 9* de Anton Bruckner (**Figura 40**). La casa es puro decorado televisivo, pero la música viste con nuevas dimensiones todo el aparato estético del film.

**Figura 40 y 41**

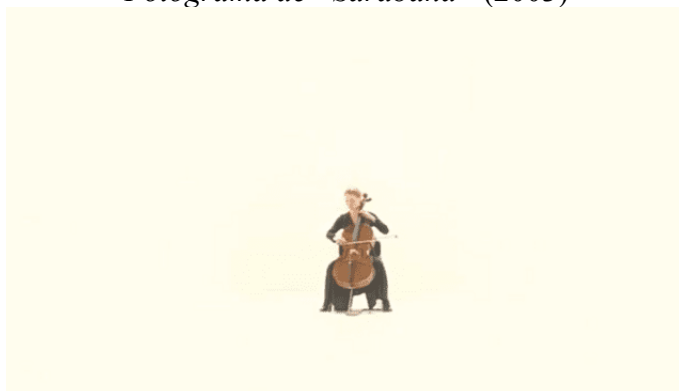
*Fotograma de “Saraband” (2003)*



Ante el retrato regio de Beethoven la verdadera historia sale a la luz: Anna buscaba la reconciliación, Henrik se oponía. Johan revela una proposición que lanzaría el futuro profesional de Karin y que su padre le ocultó para retenerla. En un espacio harto estrecho, la nieta recibe esta revelación erguida, con la presencia corporal y la delicadeza de una bailarina clásica (Figura 41). La escena muestra la antítesis tenebrista de un acto solemne a la par que secreto; Karin expande sus miras y decide escapar de la prisión, la imponente música romántica es la metáfora de esa huida hacia la libertad. En otra habitación angosta - el limitado comedor de la casa - se desarrollará la escena que termine de impulsar su marcha: la lectura de la carta. Las cartas son una constante en el cine de Bergman como pudimos apreciar en *Persona*, *Sonata de otoño*, *Fanny y Alexander*, *Infiel* o *Encuentros privados*. Los planos se acortan y el espacio pierde precisión, interesa dibujar desde el rostro de los caracteres y su vivencia, alimentar el imaginario del espectador.

**Figura 42**

*Fotograma de “Saraband” (2003)*



Finalizada la escena con el abuelo, el concepto espacial se rompe y Karin tiene una visión: sobre un fondo blanco, evocación de *Aus dem Leben der Marionetten* (De la vida de las marionetas, 1980), su imagen tocando el violonchelo se hace cada vez más pequeña hasta desaparecer. Una nueva ruptura propicia el distanciamiento espectadorial para dar cuenta de la soledad de Karin, su insignificancia y la infinitud del mundo a su alrededor (Figura 42).

Este espacio soñado, amplio, infinito, contrasta con la pequeñez de la cama diminuta en la que ambos protagonistas, Marianne y Johan, compartirán su angustia y su desnudez en la escena final, justo antes del epílogo. De nuevo la parca no nombrada, el terror, la impotencia. Camas separadas, como las descritas en *Tres diarios*, y cuerpos que necesitan el calor humano retoman el *leitmotiv* de la película, la angustia inexplicable ante una muerte próxima y certera. Minutos antes, en la escena novena, el viaje hacia la humanidad del relato se ha vuelto a trastocar: es en la habitación más cálida y acogedora de la casa donde se impone el horror y el intento de suicidio de Henrik se expone brevemente, de forma explícita, en tres tamaños de plano; raro *tour de force* cuya violencia, directa y sucia, rompe con la forma visual previa (Figura 43). La imagen convoca una anotación del rodaje de *Gritos y susurros*, donde el cineasta se propuso “Nada de sentimentalismos con la muerte. Hacerla aparecer, revelarla en su fealdad y darle su voz adecuada y su poder” (2007b, p. 86). El autor retoma la voz narradora de Marianne, ubicada detrás, en segundo término (Figura 44), para distanciar el suceso que se cubrirá brevemente con la abrupta imagen de Henrik. La angulación y explicitud nos recuerda a un periódico de sucesos; su impacto refuerza el carácter testimonial y documental (de nuevo, brechtiano) del pasaje.

**Figura 43 y 44**  
Fotograma de “*Saraband*” (2003)



Ya en el epílogo, regresamos al marco de la narración. Todo el aparato formal de este engaño veraz estalla en la mirada final. No, Ullmann no ha perdido su capacidad de vivir orgánicamente, de conmover y conmoverse. Todo ha sido una sucesión de diálogos entrelazados en los que el autor, consciente de las limitaciones de producción, aprovecha para mostrar la decadencia de un mundo, el final de una manera de hacer y de amar el cine, el adiós de quien pudo amasar la sencillez desde la entraña.

#### IV. Coda final: sobre memoria y autoficción espacial

Tras recorrer los espacios fílmicos y vitales que configuran el imaginario bergmaniano, comprendemos la pertinencia de enmarcar su cine dentro de estas rupturas del pacto autobiográfico tradicional, autoficciones *avant la lettre*, que ya inauguraron San Agustín, Rousseau, Proust o Dostoievski en su día, pues el término no será acuñado por Serge Doubrovsky hasta 1977. La obra del cineasta se condensa en un *continuum* estético donde

escritura fílmica y literaria adoptan registros y formas inagotables entretejidas de experiencias propias que el autor reconstruye en paralelo a una imagen pública sustentada en la impudicia de su apertura en canal. Bergman quiere mostrarse como el ser mezquino que todo humano oculta: el falible, el traidor, el débil, el miserable, el fanteche... y para ello requiere del marco apropiado.

El diseño y montaje de sets o decorados no escapa a esta tendencia autorreferencial al tiempo que deja patente la importancia de la aproximación *intermedial*, con ejemplos tan significativos como la transformación de su granero particular en los interiores *Secretos de un matrimonio* o el recurso a un escenógrafo teatral como Göran Wassberg en *Sarabanda*.

Constatamos así que el cineasta elude los cauces de organización estructural habituales para mantener una línea personal y estéticamente coherente con su visión artística, siempre asumiendo los recursos disponibles. Aunque las técnicas de puesta en imagen varíen entre proyectos, su constante es priorizar la huella autobiográfica e incluir detalles sentimentales que adopten forma propia, pues abraza el proceso creativo como una suerte de confesión donde permanecen inalterables sus grandes preocupaciones: muerte, vida, amor, odio y sufrimiento.

La obra de Bergman no solo habita el espacio: lo transforma en partitura emocional y en arquitectura de la memoria, es así como conforma un universo filmoliterario<sup>9</sup> reconocible en el que los límites que separan el relato de la realidad palpable se desdibujan.

## Referencias

- Bergman, I. (1957). *El séptimo sello* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1961). *Como en un espejo* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1966). *Persona* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1968a). *La vergüenza* [Película]. Svensk Filmindustri & Cinematograph AB.
- Bergman, I. (1968b). *La hora del lobo* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1969). *La pasión de Ana* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1970). *Fårödokument* [Documental]. Cinematograph AB.
- Bergman, I. (1973). *Secretos de un matrimonio* [Miniserie]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1979). *Fårödokument 1979* [Documental]. Cinematograph AB & SVT Drama.
- Bergman, I. (1980). *De la vida de las marionetas* [Película]. Personalfilm.
- Bergman, I. (1991). *Conversaciones íntimas*. Tusquets Editores.
- Bergman, I. (1994). *Niños de domingo*. Fulgencio Pimentel.
- Bergman, I. (2003). *Saraband* [Película]. Sveriges Television.
- Bergman, I. (2007a). *La linterna mágica* (M. Torres & F. Uriz, Trad.). Tusquets Editores.
- Bergman, I. (2007b). *Imágenes*. Tusquets Editores.
- Bergman, I. (2018). *Cuaderno de trabajo I (1955–1974)* (C. Montes Cano, Trad.). Nórdica Libros.
- Bergman, I. (2021). *La buena voluntad* (J. Aguirre, Trad.). Fulgencio Pimentel.
- Bergman, I., Von Rosen, I., & Von Rosen, M. (2023). *Tres diarios* (N. Pérez & K. Lindström, Trad.). Providence Ediciones.

<sup>9</sup> Neologismo tomado de la obra *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios* (2014) editada por P. J. Pardo García y J. Sánchez Zapatero.

- Brann, S. (Director). (2000). *Ingmar Bergman: Reflections on Life, Death, and Love with Erland Josephson* [Documental]. TV4 AB Sweden.
- Caparrós Lera, J. M. (1971). Ingmar Bergman otra vez. La incertidumbre de un artista. *Nuestro Tiempo*, (207), 29.
- González, T. (2017). Saraband: más allá del fantasma materno. *Trama y fondo: revista de cultura*, (43), 143–153. [http://www.tramayfondo.com/revista/libros/184/8\\_Tecla-Gonzalez.pdf](http://www.tramayfondo.com/revista/libros/184/8_Tecla-Gonzalez.pdf)
- González Requena, J. (2003). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Acanalado.
- Hedling, E. (2008). The welfare state depicted: Post-utopian landscapes in Ingmar Bergman's films. En M. Koskinen (Ed.), *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts* (pp. 180–193). Wallflower Press.
- Kierkegaard, S. (2006). *O lo uno o lo otro* (D. Gutiérrez Rivero, Trad.). Alianza Editorial.
- Kierkegaard, S. (2020). *La repetición*. Alianza Editorial.
- Koskinen, M. (Ed.). (2008). *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. Wallflower Press.
- Lagerroth, U. B. (2008). Musicalisation of the stage: Ingmar Bergman performing Shakespeare. En M. Koskinen (Ed.), *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts* (pp. 35–50). Wallflower Press.
- Lomillos, M. Á. (2009). La última palabra de Bergman: Sarabande. *Trama y Fondo*, (25), 106–117. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3094398>
- Pardo García, P. J., & Sánchez Zapatero, J. (Eds.). (2014). *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Matesanz, N. (2015). Viaje a la isla de Fårö: reconstrucción de la memoria a través del artificio. En M. Crusells Valeta & J. M. Caparrós Lera (Eds.), *Memoria histórica y cine documental: Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 1290–1303). Universitat de Barcelona.
- Svenska Akademien. (n.d.). Smultronställe. En *Svenska Akademiens ordbok*. Recuperado el 12 de octubre de 2025, de <https://www.saob.se/artikel/?seek=smultronst%C3%A4lle>
- Ullmann, L. (Directora). (1996). *Encuentros privados* [Película]. Sveriges Television.
- Ullmann, L. (Directora). (2000). *Infliel* [Película]. AB Svensk Filmindustri.