



## **El problema moderno de la identidad en el seno social de artista, la hora del lobo de Ingmar Bergman**

Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Producción Ejecutiva y Postproducción de imagen y sonido.

**Mathew Clark Hennigs**  
Profesor: Rodrigo Cepeda  
2018

## **INDICE**

### **Capítulo 1. Sobre la tesis**

- Introducción
- El problema de la identidad
- Tema, Ámbito y Problematización
- Aporte del proyecto
- Objetivos Generales
- Objetivos específicos
- Sinopsis

### **Capítulo 2. Marco Teórico**

- Introducción al Marco Teórico
- Arte y Metafísica
- Ontología del Artista

### **Capítulo 3. Metodología**

- Tipo de investigación
- Diseño de investigación
- Técnica análisis y recolección de datos

### **Capítulo 4. Desarrollo**

- El cine Escandinavo
- La empresa cinematográfica
- El precedente de persona
- Argumento
- Los antropófagos
- La hora más oscura

**ANEXO**

**CONCLUSIONES**

**BIBLIOGRAFIA**

## **AGRADECIMIENTOS**

A Rodrigo y Pascual, por aguantarme y esperarme.  
A mi Madre y a Elaine, por cuidarme y soportarme.  
Al Nico por el cariño empeñado.  
A Emilia, por darle esperanza a mi vida.

## CAPITULO 1. SOBRE LA TESIS

### 1.1 INTRODUCCION

Uno de los aspectos que resulta más llamativo del arte en general, y en este caso del cine, es quizás, su capacidad para servir de reflejo del modo de vivir y pensar de un autor en una época y lugar determinados, para con ello, dar cuenta y/o reflejar las ideas que mueven e interrogan a la humanidad. Es con ello, que el Cine toma particular importancia, dadas sus características de reproducción técnica ligadas al advenimiento de la revolución industrial, como arte que tiene su origen en uno de los periodos más conflictivos de la modernidad, como lo es toda la primera década del siglo XX, época en la que se despliega una duda sombría y general sobre el devenir de la humanidad en relación al idealismo filosófico moderno que con anterioridad intentaba dar explicación al devenir de la humanidad.

En este sentido, no pocos autores volcaron su reflexión a los dilemas que ha plateado esta época, y en particular, aquellos que de algún modo vivenciaron los dos grandes conflictos que dan inicio al siglo XX, plasmándose luego, en sus realizaciones, todos los cuestionamientos que surgieron en relación a la misma capacidad del arte, y del artista, de dar cuenta de una explicación plausible, si es qué no una duda, sobre una realidad hostil que ahora le aqueja e instiga.

Y es por lo anterior, que este texto, se avoca en analizar la obra del director sueco Ingmar Bergman, quien quizás es uno de los artistas cinematográficos del periodo de post guerra que más se interrogaron sobre su propio papel en un mundo que parecía ir cuesta abajo (durante plena guerra fría, con el temor constante de que se desatara, finalmente, la guerra nuclear y con ello un apocalipsis que acabara con la Humanidad ) quien, durante el año 1968, luego de haber creado la que es considerada una de sus obra maestra, realizó una particular película llamada *La hora del Lobo*, la cual, desde una aproximación a lo que es una película del género de terror, interroga sobre la degradación de la identidad del artista ante una realidad brutal que le asfixia, frente a la duda sobre la trascendencia, en la forma

del proyecto romántico de la pareja y, el hastío general que le causa la presión y la adulación por parte del círculo social que le acoge y le rodea.

## 1.2 EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD

De este modo, Ingmar Bergman se aproxima al problema de la identidad humana, es decir, a la pregunta por el origen, la naturaleza, y el fin de la humanidad, desde una perspectiva abiertamente existencial. Esto quiere decir qué, la referencia privilegiada por el cineasta Sueco siempre fue la del individuo como ente existente, visto este desde su disposición afectiva hacia las otras entidades, y contemplando sus circunstancias en ese mismo mundo, Con ello, Bergman invita al espectador a realizar un viaje de introspección que no siempre termina por resultar divertido u agradable, por las connotaciones un tanto fatalistas que podemos encontrar en su obra en cuanto a la naturaleza humana, erigiéndose de este modo su obra, como uno de los principales aportes al pensamiento existencialista, proveniente del séptimo arte. En este sentido, Roman Gubern nos dice:

*Pocos realizadores modernos han causado tan gran impacto en la cultura moderna como este director sueco, nacido en Uppsala en 1918. Conjugando las preocupaciones existenciales que ha atravesado las obras de Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Albert Camus (...), con una depurada estilización neo expresionista, este atormentado hijo de pastor protestante, ha aportado al cine con un espesor filosófico y una problemática adulta que más bien parecían reservados, antes de su irrupción, al dominio del ensayo literario, que a la narrativa cinematográfica.*

Así, el influjo de este pensamiento gestado en el periodo de entreguerras, alcanzó sus mayores resultados para Bergman durante el periodo posterior, entre los años 50 y 60, que a su vez corresponde a uno de las etapas más productivas del director Sueco, donde igualmente, y de forma no menor, se ubica la película que se pretende analizar en este texto, *La hora del lobo*. Con esto, el interés puesto se avocará en dilucidar las disyuntivas que plantea la filosofía de la existencia, pero en particular en la propia figura del artista, siendo en este sentido la pregunta que guía este análisis, el ¿Cómo?, a través de la

cinematografía, y en particular, en su film *la hora del lobo*, Bergman nos presenta el conflicto entre la figura de la pareja y la de los antropófagos, para intentar dilucidar y retratar con ello, la degradación de la identidad del artista en la época de post-guerra, al verse este sometido ante los vaivenes históricos que determinan durante esta época el cuestionamiento a la filosofía moderna, y en particular los preceptos que daban sustento al papel del artista como creador, como revelador de las problemáticas que aquejan a la humanidad, como una suerte de espejo social donde se refleja todo lo que sucede a su alrededor, pero estando ahora el centro de ese cuestionamiento, en su propia figura, en su propia capacidad para dar sentido a ese mundo que ahora se le escapa, y que además, cuestiona la probidad de su propia figura.

### 1.3 TEMA, PREGUNTA, ÁMBITO

#### TEMA

El problema de la identidad del artista en la modernidad Europea de post-guerra, en la película *La hora del lobo* de Ingmar Bergman

#### PREGUNTA

¿Cómo, en la *hora del lobo*, el conflicto entre la figura de la pareja y la de los antropófagos, da cuenta de la degradación de la identidad del artista en la época de post-guerra?

#### AMBITO

La historia del cuestionamiento a la figura romántica y moderna, del “artista como fugitivo, retirado al pequeño mundo de su isla”, quien pone en crisis sus propios principios identitarios mediante la auto crítica, y la puesta en cuestión de su propia figura, lo cual resulta determinante para el desarrollo posterior del arte cinematográfico y las artes en general, en cuanto a la relación que establece el artista con supuesto destino, a la vez que este es cooptado por el mercado, y las distintas entidades relacionadas al arte.

#### 1.4 PLANTEAMIENTO Y PROBLEMATIZACION

El desarrollo de la tesis titulada “El problema moderno de la identidad en el seno social del artista. La hora del lobo de Ingmar Bergman” estará propuesto primeramente en un recorrido general de la producción artística precedente que dio influencias al cine de Bergman, y las ideas filosóficas que determinaron la creación de su obra artista, poniendo especial acento en la filosofía existencialista. Con ello daremos pie al análisis de una de las obras de Bergman, *La hora del lobo*, obra que por su singularidad destaca en cuento a los ya nombrados influjos artísticos y filosóficos para Bergman, con lo cual finalmente, y mediante el análisis de las secuencias principales del film, se indagará en el interés central de este texto, que es desentrañar los símbolos y una historia que nos habla de la degradación de la identidad humana en la figura del mismo artista, enfrentando el viejo proyecto romántico y moderno de la figura de la familia, con la del artista que es víctima de sus propios miedos y vicios, los cuales son simbolizados por la figura de los antropófagos, seres que se alimentaran del artista, en tanto símbolo que representa la mercantilización de la figura y obra del artista.



## 1.6 OBJETIVOS GENERALES

Definir los elementos cinematográficos y narrativos dentro del film *La hora del lobo* que son significantes para desentrañar en problema de la identidad en la modernidad de postguerra, dentro de la figura del artista.

Identificar los factores que hacen que el cine de Bergman se vea influenciado por el cine sueco predecesor, además de la filosofía existencialista contemporánea, en los planos técnico y teóricos.

Establecer un método de análisis que involucre estilísticamente al film *La hora del lobo* con otros artistas predecesores que determinaron Bergman, además de mostrar la influencia por parte de la filosofía existencialista en la temática particular de la hora del lobo, comprendiendo esto el cuestionamiento velado al proyecto romántico de pareja, tanto como, también una crítica de reproducción artística que imponía el mercado en aquella época.

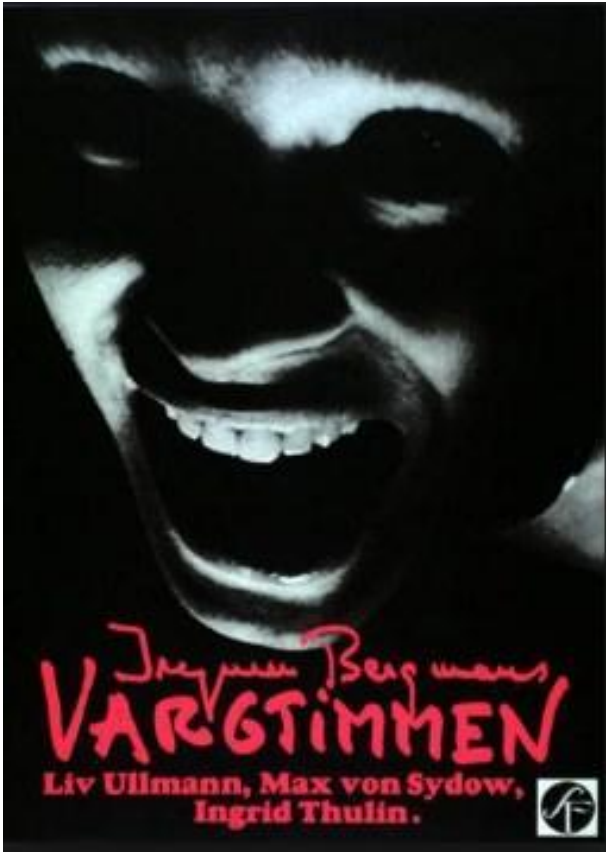
Conocer las claves del cine moderno de postguerra, dentro de una crítica específica sobre el rol del artista y el cuestionamiento a su propia identidad, frente a la crisis del proyecto moderno.

## 1.7 OBJETIVOS ESPECIFICOS

Establecer mediante la investigación de los elementos narrativos significantes del film, un nexo entre la técnica y forma cinematográfica particular de esta película, que se despliega con el fin de señalar los elementos filosóficos que interesan al autor.

Analizar la influencia de las ideas filosóficas que influenciaron a Bergman en el proceso que lleva a la creación de esta película, y como en ella se despliegan los supuestos en torno a la identidad y el cuestionamiento a los mismos, ante el vacío de sentido que genera la época de postguerra.

## 1.8 SOBRE EL FILM “LA HORA DEL LOBO”



Dirección: Ingmar Bergman

Países: Suecia

Año: 1967. Duración: 90 min.

Género: Comedia dramática.

Interpretación: Max von Sydow, Liv Ullman, Gertrud Fridh, Georg Rydeberg, Erland Josephson, Vivi Anderson.

Producción: Lars Owe Carlberg

Música: Lars Johan Werle

Fotografía: Sven Nykvist

Montaje: Ulla Ryghe

Año de estreno: Estocolmo, 19 de febrero de 1968.

## 1.9 SINOPSIS

El artista Johan Borg y su mujer, Alma, viven en una isla cerca de la costa. Johan sufre pesadillas que dibuja en su cuaderno de bocetos.

Una mujer visita a Alma y le incita a leer el diario de Johan. Al hacerlo, Alma se entera de que Johan se ha reencontrado en la isla con Verónica Vogler, una mujer con la que compartió años de su vida. Informa a Alma de que están invitados a una cena en el palacio del Barón von Merken, en otra parte de la isla. En el palacio, Alma descubre que las personas que allí se encuentran tienen las mismas características que los personajes de las pesadillas de Johan que éste ha dibujado en su cuaderno. Durante la noche, los invitados asisten a una representación un aria de "La flauta mágica" de Mozart en un teatro de marionetas.

De vuelta a casa, Alma cuenta a Johan que ha leído su diario, y él a su vez le confiesa cómo ha matado a un chico que le había tentado y provocado en un acantilado. Uno de los personajes del castillo les visita para invitarles a una fiesta en la que estará Verónica Vogler, y les deja una pistola para protegerse. Alma, celosa, pide explicaciones sobre la relación de Johan con Verónica, y éste le dispara y vuelve al palacio a encontrarse con Verónica. El cadáver de Verónica yace en una de las salas, pero, al acariciar Johan su cuerpo, vuelve a la vida. Alma, que sólo ha sido herida, explica cómo, tras dispararle, y salir, Johan volvió, escribió durante horas y luego salió al bosque. Alma sale tras él, sin encontrarlo.

## CAPITULO 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1 INTRODUCCION AL MARCO TEORICO

Al interrogarnos sobre Bergman, resulta inevitable relacionar su arte con la filosofía. Este interés surgió tempranamente en el Joven Bergman, quien, inicio sus primeros contactos con el mundo del arte a través del teatro, del cual podríamos decir que es su gran puerta de entrada al mundo de la cinematografía.

Nacido a principios del siglo xx, en el seno de una familia protestante, siendo hijo de un pastor, Bergman, se verá profundamente influenciado por la visión de mundo y doctrinas a las cuales le introdujo su propio padre. En palabras del propio Bergman:

*Un niño como yo estimaba que la predicación era cosa para personas mayores. Mientras mi padre predicaba en el pulpito y la asamblea de fieles oraba, cantaba o escuchaba, yo concentraba mi atención en el mundo secreto de la iglesia, hecho de cúpulas bajas, muros gruesos, perfume de eternidad y coloreaba luz solar que temblaba sobre la extraña vegetación de las pinturas medievales y de las figuras esculpidas en el techo y en los muros (...). En un bosque estaba sentada la muerte jugando al ajedrez con un caballero. Una criatura desnuda con los ojos desorbitados trepaba a un árbol mientras la muerte se disponía a talarlo. Sobre la colina de suaves pendientes la muerte guiaba la danza final hacia la región de las tinieblas. Pero sobre otra bóveda, la virgen maría andaba por la rosaleda llevando de la mano al niño.*

A raíz de esto, Bergman obtendrá la idea del que sería su primera obra cinematográfica ampliamente reconocida: El séptimo sello (1957). Sobre ésta, Bergman comenta que su padre nunca manifestó interés por sus trabajos cinematográficos, a excepción de esta película, film en el que se puede corroborar que el realizador revela vivencias personalísimas, que sumado a la dureza conocida de su padre con él, condujeron en definitiva, a un conflicto inevitable entre el amor y el rechazo, entre la fe y la duda. De este modo, Bergman, se entregó desde pequeño a la lectura de obras filosóficas, destacando

entre ellas las obras tempranas de Nietzsche, tales como *El nacimiento de la tragedia* y especialmente en *Las consideraciones intempestivas*, donde destacan particularmente las apreciaciones que hace el autor sobre el rol y el destino del artista, además del rol mismo de la filosofía. En relación a esto último, Nietzsche señala:

*¿Qué ha de hacer el filósofo?: Entre el hormiguero ha de subrayar el problema de la existencia y, en general, los problemas eternos. El filósofo a conocer aquello que es necesario y el artista lo ha de crear. El filósofo es quien con mayor necesidad ha de resentirse del sufrimiento general, de la misma manera que cada uno de los filósofos griegos de la antigüedad.*

Y con relación al rol del artista:

*La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida*

De este modo, Bergman no concebirá como un mero proceso descriptivo de la realidad, sino, como una herramienta de representación, en pos de ir más allá de la simple imitación. Así, ponemos nuestra atención en las obras de juventud de Bergman, descubrimos que tempranamente comienza a cuestionarse el problema del mal y el problema de la identidad, formando este tópico un cuestionamiento que profundizaría y lo marcaría por el resto de su vida, en el debate entre la fe y el agnosticismo, aún cuando en algunas etapas este problema parecía diluirse y/o subsanarse.

## 2.2 ARTE Y METAFISICA

La pregunta por el ser de la humanidad se puede responder de forma genérica u abstracta, pero bien, y no obstante esto, hay que tomar al individuo como punto de partida ineludible. Al igual como sucedió con Kierkegaard, Bergman consideraba que, pensar el ser de un modo

excesivamente genérico generaba una propensión a perder la vista sobre lo que realmente es humano, ya que, sobre aquel ser humano concreto, que vive, sufre y piensa, Bergman construirá sus ficciones cinematográficas, en las que sucesivamente fue desplegando las distintas posibilidades del individuo, en los que el filósofo Soren Kierkegaard, llamó, los tres estadios de la existencia: el estadio estético; el estadio ético y; el estadio religioso. La primera etapa, la *estética*, es aquella donde de modo general, el individuo busca insaciablemente el placer para sentirse vivo, lo cual, para Kierkegaard, solo sumiría en la desesperación a este, ya que los momentos placenteros llegarían en efecto, pero finalmente desaparecerían tras el manto fugaz del tiempo, destacando particularmente dentro de este primer estadio, la figura del esteta intelectual, quien buscaría ser espectador en todo momento, en una actitud de distanciamiento de su propia existencia con la vida misma. La segunda etapa, es la *ética*, que es cuando el ser humano se escoge así mismo y pone su voluntad frente a la existencia para así elegir el tipo de vida que vivirá. El ser humano toma esta decisión frente a la comprensión íntima de la muerte, y sella con ello la manera en que desea vivir la única vida que tiene y que tendrá. Es en esta etapa donde la persona se rige por reglas universales, y es guiada por el deber ser de lo que se considera correcto. Finalmente, la tercera etapa, es la *religiosa*, donde la afirmación del individuo por sobre el colectivo, o de lo particular sobre lo universal. La entidad religiosa debe a veces romper con la ética universal por el llamamiento de lo divino, como Abraham cuando Dios le pide sacrificar a su hijo, existiendo en ello la duda si el llamamiento de esta voz es realmente el de Dios, de modo que no existen seguridades en una u otra decisión. Esto representa lo particular de nuestra existencia al vernos obligados a trascender las reglas universales, y así actuar acorde a nuestros sentimientos; a nuestro corazón.

Y aunque la rúbrica no es reducir la obra completa de Bergman a alguno de estos estadios, podemos, sin embargo, recorrerla y señalar ciertos paralelismos entre la obra del director sueco, y los estadios señalados por el filósofo Danés. En su obra *Diarios de un seductor*, El filósofo Danés nos dice:

*¿A qué se debe, por tanto, que este diario posea todas las características de una creación poética? La respuesta no es difícil. El espíritu poético era el signo más que el añadía a la*

*realidad; ese signo más consistía en lo poético de que el gozaba, en una poética situación de esa realidad; cuando de nuevo la evocaba como fantasía de poeta, sacaba partido del placer. En el caso gozaba en el ser objetivo estético, en el segundo, gozaba estéticamente de su propio ser.*

Esta actitud habilita así al artista, para acceder a lo que a los distintos estados de la existencia, en el que las cuestiones de carácter ético desplazan del lugar central al mero goce estético, para dar paso luego, a la pregunta central de la filosofía en la forma de el sin sentido de la existencia y la volubilidad de los sentimientos humanos, que dan forma a la misma pregunta por la identidad que se hace así mismo el artista, en la forma del cuestionamiento del sentido y fines del ser. Con respecto a esto Heidegger dirá:

*Desarrollar la pregunta que interroga por el ser quiere decir: hacer “ver a través” de un ente –el que pregunta- bajo el punto de vista de su ser, el preguntar por ello esta en cuanto modo de ser del ente (...). Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo que designamos con el término “ser ahí”. El hacer en forma expresa y el “ver a través” equivalen a la pregunta que interroga por el sentido del ser y pide el adecuado análisis de un ente poniendo la mira en su ser.*

Así, el existir será un continuo hacerse, un concretarse como ser existente, como signo y contenido de la perpetua interrogante en que se encontraría nuestra conciencia, ya que para Bergman, el individuo realiza una constante revisión de su propia identidad y condición existencial, en la medida que éste pone en jaque constantemente los fundamentos de su propio actuar.

### 2.3 ONTOLOGIA DEL ARTISTA

Tanto en *Persona*, Como en *La Hora del Lobo*, y *La vergüenza*, Bergman hace uso de la figura del artista, quien posee una potencia intuitiva que le permite llevar a cabo alguna

aproximación a algún rincón oculto de la existencia y a la pregunta misma por el ser, pues si el mundo fuese claro, el arte no existiría (Camus). Solo a través del arte se puede superar la imitación, para atravesar de ese modo los límites de la apariencia, ya que los artistas piensan según la palabra y los filósofos según las ideas (Camus), y esto se refiere a que es la palabra expresa la que se empeña en las existencia, dando pie con ello al cuestionamiento de la identidad al otorgarle expresividad a las realidades más ocultas, cuestión que da cuenta de la importancia que tenía para Bergman, el papel que juega el artista en la sociedad contemporánea.

Ya ha mediados del siglo XIX había surgido en el mundo del arte la figura del diller de arte, quien establece un contrato con el artista, en el cual el artista empeñaba su palabra entregando sus obras para que el diller las expusiera en galerías y promoción mediante medios de crítica u otros, a cambio de una remuneración parecida a una mesada o sueldo fijo y/o a cambio de un porcentaje de las ventas. Esta relación evoluciono con el tiempo, en la medida que el mismo sistema capitalista evoluciono igualmente, en relación al advenimiento de los grandes avances en materia energética y de comunicaciones, además de los grandes cambios económico-políticos que se produjeron con la caída de los grandes imperios de ultramar (imperio británico), la sociedad de postguerra, donde comienza a surgir progresivamente la noción del consumo como motor de las pujantes sociedades post-industriales occidentales.

Este esquema igualmente puede aplicarse a la producción cinematográfica en relación a que la cinematografía, en su origen y concepción, es un arte moderno que surge precisamente por los avances en los medios técnicos. La emulsión y la cámara de cine, son inventos circunscritos a una época particular de la modernidad industrial, dejando claro igualmente, que la aparición de dispositivos capaces de representar la realidad, y aún más, el movimiento, generó un profundo impacto en la percepción que la misma humanidad tenía de su propia condición. De este modo, y de manera contrapuesta a la ya mentada concepción mercantilista del arte, Bergman integrará la reflexión sobre el papel del artista en la sociedad contemporánea, en particular, en los tres films inicialmente nombrados. Tanto en *Persona* como en *La hora del lobo* Bergman indagará, desde el papel del artista,



en los confines del yo y la degradación de la identidad, mientras que en *La vergüenza*, Bergman representara por vez primera el terror de la guerra fría, en el supuesto de la guerra nuclear finalmente se desatara, igualmente, desde el posicionamiento del artista. Y finalmente, resulta particularmente interesante el film *La hora del lobo*, el cual desde este punto se volcara en el centro de nuestro interés. Esto es a razón de qué es en este film en el cual Bergman desarrollara una ontología del artista enfrentado tanto a sus miedos, como a la sociedad que le rodea.

En esta película se hace patente la imagen romántica del artista retirado a una isla aquejado por una profunda crisis creativa que busca sentido a su propia existencia mientras coteja los retazos de su identidad fragmentada por sus miedos, a los cuales Bergman representara como verdaderos demonios terrenales, en un mundo en el que ensueño y realidad se funden, en la forma de los antropófagos, verdaderos devoradores de hombres, que a su vez funcionan como una clara alusión al elitismo y mercantilización del arte y la figura del artista en las sociedades occidentales contemporáneas. Una elite que, a su vez, pretende utilizar la obra artística como una forma de ostentación superflua, tanto como también para otros fines más oscuros. Así, Bergman se esforzara en dejar claro que la esencia del arte escapa a esos oscuros y deshonestos intereses, intencionalidad que se verá reflejada en sus propias palabras, en referencia a *La hora del lobo*:

*Aún a riesgo de verme obligado a hacer compromisos dobles más adelante, alguna vez constituye una gran liberación levantarse y, sin gestos de lamentación u amabilidad, mostrar una situación penosamente humana.*

## **CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA**

### **3.1 TIPO DE INVESTIGACION**

El desarrollo de este texto se enmarca en un análisis descriptivo de los elementos significantes y narrativos, tanto en los distintos aspectos del guion, como del lenguaje fílmico utilizado en las principales secuencias del film, para identificar con ello, los distintos aspectos conceptuales que utiliza el autor, y como estos nos son presentados dentro del film , para dar forma con ello, a un correlato teórico-experiencial por parte de Bergman, con el cual logra crear una caracterización de la dilución de la identidad moderna por parte del propio artista en el periodo de postguerra.

### **3.2 DISEÑO DE INVESTIGACION**

El diseño de investigación está dispuesto a partir de la interpretación del texto, los diferentes símbolos utilizados como recursos narrativos, y la técnica fílmica empeñada en la narración, para con ello generar una descripción precisa de los distintos elementos que dan cuenta de cómo Bergman, en su faceta de autor, nos describe de forma recursiva y autorreferencial, los distintos cuestionamientos que se realiza sobre la identidad del artista, y su rol frente a la sociedad.

### **3.3 RECOLECCION Y ANALISIS DE DATOS**

Inicialmente se definirá mediante la bibliografía filosófica, y las referencias hechas en textos por el propio director, los diferentes elementos conceptuales que dan pie a la identidad del artista moderno, y como se relaciona esto con la pregunta por la existencia de la humanidad y su fin.

Seguido a esto realizaremos un análisis de las secuencias principales del film, para encontrar elementos narrativos generales que den cuenta de la intencionalidad del autor, en

relación a como el film se convierte en una cita autorreferencial en relación al cuestionamiento que se hace sobre sí mismo como artista.

Finalmente, se pretende relacionar tanto los aspectos generacionales que influenciaron al autor ideológicamente como estilísticamente, con las referencias narrativas identificadas en un film realizado en la medianía de su vida, y que da cuenta de cómo la experiencia del realizador es inalienable de su obra, al ser puesta en práctica esta de manera conjunta y total, para la creación de la obra de arte, aun cuando el valor de esta sea puesta en duda por el propio autor.

## CAPITULO 4. DESARROLLO

### 4.1 EL CINE ESCANDINAVO

El impactante medio natural de las naciones nórdicas, sumado a su extrema inclemencia climatológica, han marcado profundamente el arte que ha emanado de estas naciones, y no es de extrañar por ello, que directores de la época temprana del cine, de la talla de Carl T. Dreyer o Víctor Sjöström, marcaran la tradición en el arte Escandinavo volcado hacia una suerte de naturalismo recursivo. Así, el cine sueco - del que creo es necesario ocuparse brevemente para entender mejor a Bergman - , es un medio artístico en el que predominaran problemas de orden filosófico, en relación a la condición humana y las grandes interrogantes de la existencia. Esto último, incluso puede resultar paradójico hoy, al tratarse en el caso particular de Suecia, de un país enormemente prospero, que consiguió mantenerse neutral durante los dos conflictos mundiales que azotaron Europa a principios del siglo XX y que se ha mantenido como una economía pujante con cierta independencia del bloque Europeo. No obstante, se debe tener en cuenta, y en particular en el caso de Bergman, que el peso de la tradición protestante en su época, puede tener mucho que ver en las características filosóficamente pesimistas presentes en gran parte de las obras de los realizadores de este país, y en particular en Bergman. De este modo, hay que tener en cuenta qué, siglos de luteranismo, dejaron probablemente una profunda huella en la sociedad Sueca, lo cual es una influencia que se hace presente poderosamente en la mentalidad de Ingmar Bergman, hijo, a su vez, de un pastor protestante. En este sentido, Camilo Bassotto, estudioso de la obra de Bergman, señala:

*El estilo de Bergman es inconfundible, revelador del hombre y de su personalidad; se caracteriza por poseer una potente fantasía, una imaginación lucida, una capacidad de introspección y de observación, un espíritu especulativo, una inteligencia de síntesis y el amor por el hombre. Se alimenta de un depósito cultural, social y moral adquirido con el conocimiento de quien sabe lo que quiere, enriquecido por unas dotes naturales de gran peso, y por la pasión que le domina de descubrir y conocer el depósito cultural del mundo nórdico.*

Por ello, la conflictividad de las relaciones humanas y el temor del ser humano ante el dolor, y la inevitabilidad de la muerte, se vuelven recurrentes en la cinematografía sueca, y en particular en la obra de Ingmar Bergman.

#### 4.2 LA EMPRESA CINEMATOGRAFICA

Como ya se ha señalado, el inicio de Bergman en la cinematografía deviene de su interés por el teatro y las artes escénicas, destacando entre ello su temprana fascinación por la opera *La flauta mágica* de Mozart. Sus modelos en el arte de la realización fueron los grandes maestros del romanticismo naturalista sueco –Sjöstrom y Stiller- y los del realismo poético francés –Duvivier y Carné-. No es de extrañar, por tanto, la minuciosidad que Bergman ha mostrado siempre en la fotografía de sus films, así como todo lo tocante a los diferentes aspectos estéticos que integran sus obras –música, puesta en escena, decoración, vestuario... (Puigdomech).

A diferencia de del cine que suele ser comercializado por los canales tradicionales de distribución, la filmografía de Bergman suele presentar pocas concesiones a los mandatos estéticos de lo comercial, algo que Bergman básicamente obtuvo (como otros tantos directores) ejerciendo un estricto control durante todo el proceso de creación y elaboración de sus filmes, además de mantener un equipo artístico estable con el cual trabajo a lo largo de casi toda su filmografía, entre los cuales contamos con el director de fotografía Sven Nykvist, y una serie de actores tales como Erland Josephson, Max Von Sydow, Bibi Anderson, Liv Ullman, o incluso, hasta el mismo Víctor Sjöstrom, entre otros tantos. Representando todo lo anterior, antecedentes para la empresa Bergmaniana, si tenemos cuenta que, en un mundo tan complejo como la creación cinematográfica, y pese a tener pretensiones económicas realmente reducidas en muchos casos, Bergman supo anteponerse, consiguiendo un elevado nivel de calidad artística e intelectual en sus filmes, logrando conectar con un amplio espectro de crítica y público, lo que lo llevo en definitiva, a la obtención de grande logros por parte de él y su equipo, entre los que podemos nombrar, la obtención del Oscar con *Como en un espejo* (1961), *Fanny y Alexander* (1982), entre otros tantos premios, además de la internacionalización de la carrera de Sven Nykvist, quien

copero con directores de la talla de Roman Polanski, Woody Allen, o de los actores, principalmente Max Von Sydow e Ingrid Thullin.

Así, durante más de cinco décadas, Bergman desarrollo una intensa e inmensa actividad creadora, que en el área cinematográfica signífico la concreción de cuarenta y cuatro largometrajes como director y doce como guionista. Todo este abrumador material cinematográfico, podría ser dividido entre lo que denominaremos obras de voluntad filosófica, en las cuales Bergman muestra una vaivén entre los estados ético y religioso, además de las obras con voluntad en los dramático, con acento en los estético. Dentro de esta última encontraremos la mayoría de las obras de juventud de Bergman, mientras que dentro de las llamadas obras de voluntad filosófica se comprenden los filmes de contenido simbólico y/o los de corte crítico, entre los cuales contamos particularmente los filmes que entremezclan tanto el contenido simbólico como el crítico, tales como, *El silencio* (1963), *Persona* (1966), *La hora del lobo* (1968), *La vergüenza* (1968), contando todos estos con la particularidad, de que en ellas, Bergman, pone en duda que la comunicación absoluta sea posible, aun cuando esté presente la utopía ciertamente riesgosa de esta posibilidad mediante la vida en pareja.

#### 4.3 EL PRECEDENTE DE PERSONA

La historia del cine nos muestra que, a partir de los años sesenta, la representación del horror, ya no son extraterrestres o monstruosas criaturas quienes nos amenazan, ahora es el hombre mismo, el temor viene desde adentro, condición que provoca que el horror se vuelva antropocéntrico, esto es, situaciones que colocan al ser humano en los bordes de la locura y el deseo obsesivo.

Como proyecto, *La hora del lobo* nació de un guion inicialmente titulado *Los devoradores de hombres*, que debió haberse filmado antes que *Persona* (1966), Los planteamientos de la pérdida de la identidad, tratado en *Persona*, tienen un importante reflejo en *La hora del lobo*, a través de la insistencia del autor por hacer sentir al espectador que se encuentra frente a una película aun cuando también pretende involucrarnos profundamente en el

drama que presenciamos, Además del miedo que experimentan ambos artistas, para el caso, el temor que siente Elizabeth Vogler en *Persona* es el mismo que experimenta Johan.

De este modo, el filme en cuestión sienta algunas bases del cine que ahondará posteriormente en el tratamiento de las mentalidades perturbadas, tratándose de una obra personal con imágenes de un universo mental compuesto de sombras amenazadoras, atmósferas densas y una innegable sensación de locura. Sutilmente, Bergman crea una alucinación donde el delirio impera, en la mejor tradición de *Nosferatu* y *El gabinete del doctor Caligari*. Y Por lo anterior, *La hora del lobo*, es quizás, una de las obras más complejas de Bergman, después de *Persona*. Teniendo en cuenta que esta última es un film que provoco un profundo cuestionamiento en la modernidad cinematográfica.

Estrenada ante el público sueco en 1966, este film, tratara sobre contemplación que permite desentrañar la escenografía del mundo a través de la imagen cinematográfica; proceso por el cual la cámara se convierte en un instrumento mágico de disección de la existencia que busca la distinción objetiva entre la realidad y la ficción mediante la experiencia subjetiva de la imagen (Couto). Y en este sentido, la referencia se vuelve obligatoria, ya que no se trata solo de dos películas sucesivas, sino que, *Persona* nos aportara algunos referentes para desentrañar *la Hora del lobo*.

La primera referencia ya está dicha, y es algo que se vuelve recurrente en los films de Bergman: Sus protagonistas son artistas. Y en este sentido, no es menor esta similitud, ya que en el uso particular de la figura del artista como protagonista da cuenta tanto en *Persona* como en *la Hora del lobo*, que nos encontramos ante una representación del artista (por el artista), frente a los problemas particulares u generales, de la existencia, en los cual se refleja la pugna entre los estados ético y religioso.

Al analizar los argumentos de base de ambos films. En primera instancia, *Persona*, narra la historia de Elizabeth Vogler, actriz que decide súbitamente callar (para no volver a hablar) en plena interpretación de la obra Electra, para luego emprender el retiro a una isla bajo la compañía de su enfermera, llamada Alma, con quien finalmente generara un quiebre al

descubrir sus cartas. Por su parte, en *La hora del lobo*, el protagonista, Johan Borg, llega a una isla, junto a su esposa, Alma, afectado por una profunda crisis creativa. En la isla, conocerá a un grupo de hacendados, al que el mismo se referirá como los antropófagos, y por los cuales terminara por separarse de su esposa Alma. Y este nombre representa una segunda referencia, ya que ambas películas, la mujer que lleva este nombre, está representada por la figura de la compañera, con matices en ambos casos, en una la amiga, y en otra la esposa, las cuales dan cuenta del perfil femenino en el cual se depositan aquellas experiencias íntimas en relación a la sentimentalidad humana, los miedos y dudas de aquellos que se preguntan en sentido de sus actos, y por ello, sobre el sentido de su propia existencia.

Finalmente, y a razón de lo anterior, surge una última referencia, en relación al papel de ambos protagonistas. Si bien ya se ha señalado que ambos son artistas, la búsqueda que representan ambos tiene un mismo fin. Ante el vacío existencial y el absurdo de la existencia ambos casos formulan hipótesis sobre las posibles respuestas o las tentativas para dar una salida desde el arte a la problemática. No obstante, en ello, también se produce una diferencia, y es que, en *Persona* el miedo sobre la propia identidad y la posibilidad del ser son enfrentados por la actriz protagonista mediante la interiorización del problema, ante la creencia de que aquello emanara desde una suerte de naturaleza humana u esencia humana, en cambio, en *La hora del lobo*, son factores esencialmente exteriores y contextualizados, los que desatan los miedos más ocultos del pintor protagonista, quien sucumbe finalmente a ellos.

#### 4.4 ARGUMENTO

El protagonista de la hora del lobo es Johan, un reconocido pintor atormentado que se refugia del mundo en una pequeña isla con su introvertida mujer Alma, perdidamente enamorada de él. De este modo, presenciemos en un inicio el comienzo de la decadencia en la relación matrimonial de Johan y Alma, quienes en un principio, y al llegar a la isla, se encuentran en estado de plenitud, simbolizado por ese manzano en flor que custodia la casa:





La película de este modo va a adentrarnos en el tránsito de un estado al otro en la relación, de la plenitud inicial a la desintegración final entre ambos forzada por la crisis existencial de Johan. El matrimonio formado por Alma y Johan, interpretados por Max von Sydow y Liv Ullmann, se comunica de forma desigual, mediante los largos monólogos de Johan y los densos silencios de Alma. Esta incomunicación se acentúa a través de varios recursos técnicos, como el encuadre y del uso de la luz. Por ejemplo, cuando la pareja recién ha llegado a la isla, cuando están precisamente en su mejor momento, aparecen siempre juntos en cuadro, como si fueran parte de un mismo ser.



Pero a partir de ese primer episodio de desembarque, la pareja empieza a distanciarse emocionalmente y también a través de la cámara, que los muestra en distintos planos subrayando su separación: uno de los dos puede aparecer iluminado y el otro oscurecido o uno puede aparecer en un plano y el otro en otro contra plano mientras dialogan, o mejor dicho monologan.

Los dos protagonistas representan dos polos opuestos de la existencia: Johan, atrapado en el principio de muerte o autodestrucción; y Alma, representante del principio de vida ante su inminente maternidad. La identidad sensible, frágil y vulnerable de Alma es la arquetípica de la feminidad. La de Johan, por el contrario, es orgullosa, melancólica y guerrera, propia del arquetipo masculino. En todo ese recorrido la obsesión de Johan se convertirá en la obsesión de Alma por entender, por encontrar respuestas que le ayuden a saber quién es realmente su marido. Y esto queda patente desde el primer fotograma donde un texto nos advierte lo siguiente:

*El pintor Johan Borg desapareció hace unos años sin dejar rastro de su casa en la pequeña isla frisia de Baltrum. Su esposa Alma me dio entonces el diario íntimo de Johan, que había encontrado entre sus papeles. Este diario, junto con los relatos de ella, me ha inspirado para hacer esta película*

Luego de ello, se oye un diálogo entre los miembros del rodaje y al propio Bergman dando órdenes. Este “prólogo” inicial nos advierte del carácter ficcional de la obra, de la intervención de un equipo de rodaje y de la presencia de un director que se sitúa como eje del proyecto y que se presenta ante el espectador. No se esconden los trucos del cine, sino que se hacen evidentes, aun cuando con el texto inicial quiere hacernos creer que esa historia cayó en sus manos azar y quiere explicárnosla. De este modo la acción se abre con una confesión de Alma Borg, sentada y mirando a cámara de frente a nuestra posición, dirigiéndose al director de la película que estamos viendo, a quien le entrega el diario, y a quien no vemos en ningún momento al encontrarse fuera de campo, ocupando nuestra posición. Alma le explica las circunstancias por las que llegaron a la isla en busca de soledad, y luego vamos a presenciar en imágenes lo que Alma ya nos ha explicado en la confesión inicial, rasgo que le da una suerte de repetición a la trama. Al comienzo, su confesión oral es subjetiva, parte de su experiencia personal y de su dolor, pero ahora se convierte en algo más sólido y real, gracias a la potencia de la imagen, de la que nadie puede dudar.

Así, no obstante que en las escenas iniciales del filme veamos la imagen de felicidad de la pareja aun con ciertas complicaciones como en usual en una pareja; ya se presenta una sospecha sobre Johan cuando vuelve de una de sus sesiones de pintura:



Además, vemos, en el interior de la casa, a Alma y Johan en actitud distante: Él le enseña sus dibujos a ella, y con ello comenzamos a adentrarnos en el imaginario de Johan, un insomne atemorizado por sus propios fantasmas que expresa sus temores frente a su esposa quien le escucha en silencio. Nosotros no accedemos a los dibujos, sino que los vemos a través de una atemorizada Alma:



La película comienza a transgredir los límites entre la realidad y los sueños cuando en la escena aparece, en pleno día, un vetusto ser femenino, instando a alma a apoderarse del diario íntimo de su esposo:



Lo mismo le ocurrirá a Johan cuando reciba, durante una de sus salidas cotidianas de la misteriosa visita de Verónica Vogler, una sensual amante del pasado que le recuerda uno de sus antiguos episodios eróticos, y que da cuenta de forma inicial, como Johan es atormentado por su propio pasado, y comienza en ello a afectarle las distintas tentaciones que le carcomen, y que igualmente afectarían a Alma, al ser ella una figura que se opone a la pasión pasajera que Verónica ofrece, al ser alma la esposa y madre del futuro hijo de Johan.



Y en medio de ambas apariciones, surge además la figura del Barón Von Merkens, una suerte de aristócrata que se presenta como el amo de la isla e invita a Johan a su castillo. La aparente tranquilidad y sosiego con el que llegan a la isla se ve interrumpido por la irrupción de estas figuras, a las cuales denominaremos, los antropófagos, situadas entre lo real y lo imaginario, fuera de las fronteras de la razón, y al borde del abismo de la locura. Además, con la aparición de estos seres, la relación de la pareja se deteriora sensiblemente, y se abre una brecha entre ambos, entre el severo Johan y la sumisa Alma, cada vez más invisible para los ojos del pintor, demasiado ocupado en ahuyentar sus demonios internos.

A esta presentación inicial de estos personajes, le sigue la visita al castillo por parte de la pareja, donde los Von Merkens y compañía lanzan sus garras contra los recién llegados de todas las maneras posibles, poniéndoles a prueba constantemente, ya sea en la mesa mientras cenan, en el salón del teatro en miniatura o en la habitación donde contemplan el cuadro de Verónica Vogler pintado por Johan. Ante ello la pareja toma conciencia de su distanciamiento, Alma intenta superarlo, acercándose a él, pero acaban distanciándose aún más a causa del dolor que sienten al final de la velada.



En esta larga secuencia, Bergman nos regala una serie de recursos técnicos dignos de un maestro. Con el plano subjetivo en la presentación de los Von Merkens y sus acompañantes, nos sitúa en la posición de la pareja, antes de ser “iniciados”. En la cena de bienvenida, los abruptos barridos de la cámara en mano, nos adentran en las insufribles conversaciones de los comensales, mediante unos primeros planos descontextualizados, sin centro espacial alguno que acentúa su desubicación, que también es la nuestra; el fuego de las velas filmado en primer término nos hechiza como si de una ceremonia maléfica se tratara; el molesto ruido de fondo y las grotescas carcajadas de los Von Merkens y compañía contrastan con la incomodidad que siente la pareja protagonista en esa cena, en la que surge, al ser mencionada maliciosamente una y otra vez, el nombre de Verónica Vogler.

Tras la cena, pero aún en el castillo, se produce uno de los momentos más particulares de la película, la representación de *La flauta mágica* en ese teatro de miniatura, articulado por quien parece ser el verdadero maestro de ceremonias del encuentro, el archivero Lindhorst:



Lo más surreal de todo es que, gracias al carácter ilusionista del cine, Bergman consigue transformar un teatro de títeres en miniatura en el sublime escenario de una ópera gracias a la capacidad del montaje. Un juego de apariencias e ilusiones que remite a la esencia del propio cine y de la ficción. La culminación de la sesión concluye con un monólogo de Lidhorst, quien explica el sentido de la escena representada, en la que el joven Tamino se encuentra perdido y dice:

*Oh, noche eterna ¿Cuándo acabarás? ¿Cuándo la luz tocará mis ojos?*

Así, el juego de espejos entre Tamino y Johan, da pie a la reflexión sobre el sentido del arte y del papel del artista. Ante ello, Johan replica a Lindhorst sobre su papel de revelador de los misterios ocultos y negando su facultad pero con notoria falsa modestia. Aun así todos aplauden al artista Johan y la escena concluye de forma absurda al ser rodeado entre los brazos de una mujer vieja que le pincha con la espina de una rosa. Ya en el jardín, en plena



alba matutina, los personajes caminan por los alrededores del castillo. El tiempo se para y una preocupada Alma besa a Johan y le recuerda con pesar lo poco que se muestran su afecto, mientras el resto de personajes les acechan a su espalda como una bandada de cuervos hambrientos.

A partir de esta desconcertante visita al castillo, Alma toma conciencia del papel de todos esos espeluznantes personajes, lo cual deja en clara evidencia al comentarle a Johan:

*“Ellos quieren separarnos. Quieren adueñarse de ti, pero si estoy contigo no lo conseguirán”*

Llegado a este punto, ya hacia la mitad del film, se produce un quiebre al aparecer un título con la pantalla en negro nos advierte que ha llegado el momento esperado: *La hora del lobo*.



VARGTIMMEN

La hora del lobo no es un momento concreto que nosotros podamos controlar con la herramienta de la palabra o de la razón, es más bien un espacio abstracto y metafísico que viene a nuestro encuentro, aquel en el que emerge nuestra fragilidad, nuestro miedo y nuestros fantasmas más terribles, aquellos que incluso nos ocultamos a nosotros mismos para sobrevivir. Sin embargo, también es un lugar de creación, de posibilidad y de energía, el momento en que nace la vida, y, por tanto, la conciencia humana. La hora del lobo es el punto de encuentro entre la vida y la muerte, donde se abre y se cierra el ciclo misterioso en el que todos estamos inmersos, donde nos encontramos con lo más verdadero y terrible de nosotros mismos.

Bergman nos regala una brillante escena, donde destacan los rostros en penumbra de la pareja, casi devorados por completo por el lado oscuro que los acecha:



Llegado este punto descubriremos de manera explícita y progresivamente los traumas ocultos de Johan, en presencia de su mujer, quien escucha tres traumáticos episodios del pasado de su marido: el castigo en el armario, el misterioso asesinato de un niño en una playa y su relación con Verónica Vogler. De todos ellos, resulta particularmente curioso el del asesinato del niño en la playa:



Vemos a Johan adulto pintando un cuadro en las rocas, mientras pesca, junto a un molesto niño que lo presiona hasta el punto en que ambos se vuelcan en una pelea de la que éste último es asesinado a pedradas por Johan y tirado al mar. Lo anterior, profundizara aún más el quiebre entre Alma y Johan, al comprender esta que el mismo Johan se encuentra al borde de la locura.

Luego de todo esto, y comprendiendo que ya Johan se ha alejado por completo de Alma, se cierra en la secuencia con el encuentro con Verónica Vogler en el castillo, donde Johan comienza el recorrido final hacia los infiernos de sí mismo.

#### 4.5 LOS ANTROPOFAGOS

El escenario sobre el final del film es grotesco, y está perfectamente estructurado espacialmente. A cada espacio le corresponde uno de los personajes del castillo, y cada personaje supone una etapa del viaje, hasta llegar a la meta final en forma de la musa: Elizabeth. Cada uno de los personajes representa algún miedo: la vieja seductora representa el miedo al paso del tiempo, el barón Von Merkens el miedo a los celos, la baronesa y la vieja sin cara el miedo a la pérdida de la identidad, la de Lindhorst el miedo a la impotencia sexual y, finalmente, Verónica Vogler el miedo al deseo insatisfecho. Todos estos elementos están dispuestos en contraposición a los caminos antes dispuestos por Johan, que es el de la pareja (estado ético), o el del arte (estado religioso). Los celos, la pérdida de la identidad, la impotencia y el deseo descontrolado remiten directamente a la pareja, mientras que tanto la pérdida de la identidad y el miedo al paso del tiempo al arte. Y con esto, damos paso a la locura final y a la fragmentación definitiva de su yo en un momento crucial de su vida: aquel en el que se va a convertir en padre.

Luego de esto, y en el momento culmine del film, vemos una mano acariciando el cuerpo desnudo de una mujer en la penumbra de una habitación. Un primerísimo plano muestra la mano de Johan recorriendo el cuerpo de Verónica Vogler, tumbada en una camilla como si estuviera muerta. El tacto de Johan la revive y ella se despierta con una carcajada de ultratumba. Ambos se abrazan y se besan violentamente, mientras un grupo de seres los observan desde el rincón de la habitación. Este es el clímax de *La hora del lobo*, momento en el que Johan realiza en su mente la fantasía de encontrarse con su musa del pasado, Verónica Vogler.

Finalmente volvemos a ver a Alma hablándonos directamente, para relatarnos un episodio final, y particularmente sugerente, donde, después del episodio del castillo y al volver a su hogar por última vez, Johan finalmente se escapa y se adentra en un bosque para encontrarse nuevamente con los antropófagos. Ella trata de arrebatárselos, y le ruega a Johan que se quede con ella, pero él hace caso omiso, y se adentra en dirección al bosque, para finalmente perderse junto a estos seres. Es el momento en que Johan se convierte en

uno de ellos, y representa la victoria final de los temores del pintor, por sobre cualquier proyecto, como fuese el arte u la vida matrimonial.

#### 4.6 LA HORA MÁS OSCURA

La violencia que emana de las imágenes de *La hora del lobo*: roto, enfermo y terrorífico, traducen una sospecha, y un enorme miedo, hacia una realidad que ha cambiado y que no se entiende. De ahí que, así por otros motivos, la relevancia de la famosa secuencia del pequeño teatro que representa un pasaje de *La flauta mágica*, de Mozart: Es el arte como salida, como reducto ante una realidad enferma.

El contraste entre las distintas secuencias que conforman el film evidencia distintos estados existenciales que conviven y se enfrentan en *La hora del lobo* y que son, en manos de Bergman, extrapolación no solo de una mente confusa y aporreada como podría ser la propia, sino que también muestra de una realidad mucho más amplia y en relación a la condición humana. Aunque, en su reverso, también habla del amor, como posible salvación, algo que se relaciona con la duda de Alma al final de *La hora del lobo* pero que, a su vez, puede apuntar a algo más profundo y amplio.

De este modo, a la hora de construir un mundo fantasmal, en el que sueño y realidad se confunden, Bergman parte y termina con una narración en la que Alma se encuentra enfrentada a la cámara. Pero esa objetividad choca cruentamente con la necesidad de una puesta en escena entretejida con sueños y realidades, con pesadillas de todo tipo, con distintos grados de puesta en escena que dan cuenta de un trabajo experimental en todos los sentidos, e incluso, en los momentos finales, con Johan, devenido en ser andrógino, se enfrenta al cuerpo desnudo de Verónica Vogler, que es humillado tanto por ella luego, como por esos demonios/antropófagos, quienes se ríen de un Johan que, aunque desesperado, se dirigirá a ellos, y se preguntará:

*Os doy las gracias, el espejo está roto, pero ¿qué reflejan los trozos?*

## CONCLUSIONES

Tanto Bergman, como otros directores coetáneos, trabajaron sobre las problemáticas que les planteó la modernidad cinematográfica, donde evidenciaron cada uno y a su manera, correspondiente a su contexto, un cambio en la dirección que tomó el arte cinematográfico en el período de postguerra. Este cambio afectó tanto al lenguaje cinematográfico en su ruptura con la tradición, poniendo en crisis el relato tradicional, su organización, tanto como los componentes ideológicos de la época moderna parecían ya no tener sentido en un contexto aun convulso, no obstante las guerras anteriores y toda la violencia que podría haber supuesto un cambio en la deriva de la humanidad.

Cincuenta años después, sin embargo, *La hora del lobo* sigue presentándose como reveladora de una crisis, pero no así de su superación. Johan asiste a ese combate interno, personal y narcisista, extensión del propio Bergman, pero también como individuo sumido en un presente en el que su arte y su persona viven en conflicto con una realidad hostil y neurótica, totalmente enloquecida. El cine de Bergman de esos años, hasta los setenta, se encuentra atravesado no solo de cuestiones personales, sino que también posee una mirada hacia la realidad, hacia las preguntas centrales por el sentido de la existencia ante las cuales la humanidad aún se ofuscaba en dilucidar. Así, las imágenes de *La hora del lobo* nos hablan de ese contexto que atraviesa de muy diferentes maneras la modernidad cinematográfica, para la cual el mundo había vivido demasiados cambios y crisis que imponía la necesidad de una nueva forma de representarlo, de narrarlo, a la vez que el artista ponía igualmente en relieve una crisis personal, en torno a su propia identidad como artista, y frente a problemáticas que parecían superarle en relación a su propia trascendencia puesta en entre dicho, tanto en su propio proyecto artístico, como el de la familia.

Además, *La hora del lobo* es un drama intimista con toques de terror psicológico. Es una película dramática porque al director, ante todo, le interesa explicar el movimiento interno de sus personajes, su evolución y su lucha interior. Recupera el sentido clásico del término “drama”, que comprende acción teatralizada, por su grandioso dominio de la puesta en escena y por su inmensa destreza a la hora de dirigir actores. Y es, sobretodo, una película

terrorífica, porque algunas de las situaciones que presenta son francamente escalofriantes y porque utiliza un imaginario visual, en determinadas ocasiones cercano al terror de los años '30 (claroscuros, sombras y encuadres imposibles).

Así la película se mueve entre lo siniestro y lo grotesco, pero además no adentra doblemente en la problemática existencial, al ser primeramente una película de autor donde este vuelca y personifica experiencias propias, pero que a su vez, son representadas por un personaje, que si bien es un artista como el autor, puede romper con los límites autoimpuestos por la ética u el arte, o incluso la misma realidad, y adentrarse al menos imaginariamente en aquellos miedos ocultos y degradantes que le aquejan personalmente, pero que además pueden representar el dolor y la duda existencial de cualquier entidad humana.

Finalmente, *La hora del lobo*, da cuenta de las profundas convicciones filosóficas que marcaron la carrera de Bergman, donde su propia vida y experiencias, en una época particularmente convulsa para la humanidad, repercutieron en que se viera interesado por algunas de las grandes interrogantes que aquejaban a la humanidad, como lo es en este caso, la pregunta por la propia existencia y el sentido de la propia identidad siendo el un artista, pero además, el del devenir de la humanidad, el de la sociedad que le rodea y le cobijaba, no con un afán de establecer una respuesta clara, pero sí con la convicción de explorar y evidenciar, las distintas aristas existenciales que le aquejaban u aquejaban a la humanidad frente al silencio de dios.

## ANEXO

Selección de la 8va entrevista, del libro, Conversaciones con Ingmar Bergman, donde habla de él origen de *persona*, en un guion llamado *Los devoradores de hombres*, que finalmente daría origen a *La hora del lobo*.

### 8.ª ENTREVISTA

«PERSONA». MÁSCARAS Y ROSTROS. IMÁGENES Y COMUNICACIÓN.  
FUNCIÓN DEL ARTE.

Filmstaden, 12 de enero de 1969

#### «LOS DEVORADORES DE HOMBRES»

STIG BJÖRKMAN — ¿Y si hoy habláramos de *Persona*?

INGMAR BERGMAN — Intentemos comenzar por el principio. El verano anterior a *Persona*, yo no había rodado, me había limitado a escribir un guión titulado *Los devoradores de hombres*. Era un film doble. Mi idea era la de realizar un film de cuatro horas. Llevaba un año de director del teatro Dramaten de Estocolmo, y había proyectado hacer un film el verano siguiente.

En enero, me puse enfermo. Al principio, era un simple resfriado, tenía fiebre, luego en marzo mi estado empeoró, y se descubrió que llevaba bastante tiempo arrastrando una bronconeumonía. Seguía enfermo, aparecieron unas complicaciones debidas a la penicilina, atrapé una infección vírica en el oído interno, que me provocaba vértigos. Finalmente, fui hospitalizado, y pasé tres meses, marzo, abril y mayo, en el Sofiahemmet de Estocolmo. *Los devoradores de hombres* tenía que ser una gran producción, y debido a las circunstancias el proyecto se abandonó en marzo.



Nadie sabía cuándo estaría restablecido. Yo dirigía el Dramaten por teléfono. A menudo me era imposible leer o mirar la televisión. Estaba en cama, y contemplaba estúpidamente una mancha negra de la pared, pues en cuanto movía la cabeza todo comenzaba a dar vueltas y perdía el equilibrio.

Bibi Andersson había sido contratada para *Los devoradores de hombres*. También había encontrado a un grupo de actores noruegos —siento ser tan prolijo, espero que no os aburra demasiado—, un grupo de actores noruegos había llegado a Estocolmo en primavera, en viaje de estudios, y Bibi y yo conocimos, así, de pasada, a Liv Ullmann. Me acuerdo bien, era en la esquina de la calle Almlövsgatan con la calle Nybrogatan, e inmediatamente me dije que quizás tendría que escribir un papel para esa Liv Ullmann, y le pregunté abiertamente si tendría ganas de actuar en mi próximo film. Después, escribí un papel para ella, no un gran papel, pero un papel de todos modos en *Los devoradores de hombres*. Poco tiempo después, estaba invitado en casa de mi médico, Sture Helander, uno de mis mejores amigos, el marido de Gunnel Lindblom. Proyectó unas diapositivas. Gunnel y él habían ido a saludar a Bibi, durante el rodaje de *Pan*, ¿o cómo se llamaba el film? ..

S. B. — *Kort är Sommaren (Corto es el verano)*<sup>1</sup>.

I. B. — Sí, eso mismo, *Kort är Sommaren*. Era en Kärringöja, y Bibi y Liv se habían hecho amigas, y había tomado una foto de las dos delante de una pared. Estaban sentadas, se tostaban al sol, y cuando vi la foto, pensé inmediatamente: «¡Caramba, cómo se parecen!». Había un parecido bastante extraño. Después, ingresé de nuevo en el hospital, seguía teniendo vértigos. Pero el parecido de esas dos mujeres me intrigaba. Pensaba que sería divertido escribir algo sobre dos personas que pierden sus identidades respectivas a través de sus relaciones y que, en cierto modo, también se parecen.

De pronto, tuve una idea. Están sentadas y comparan sus

1. *Kort är Sommaren (Corto es el verano)*, 1962, realización: Bjarne Henning-Jensen; con Liv Ullmann y Bibi Anderson.

manos. Era la primera imagen, sentadas, mostrando sus manos y con un gran sombrero en la cabeza.

Sentí entonces que tenía algo que no estaba del todo mal, una idea que podía ser desarrollada rápidamente. Eso me excitó terriblemente, y telefoneé en el acto a Kenne Fant, que vino a verme al hospital. Era en abril, comenzaba la primavera, y fuimos al parque de Djurgarden, a la galería Thiel, y le dije a Kenne: «Dime, ¿podrías reservarme eventualmente un pequeño equipo técnico para finales de julio, y contratar desde ahora a Liv Ullmann y Bibi Andersson? Quizá podrías adelantar el dinero, y si el proyecto no llega a realizarse, contabilizas los gastos en el presupuesto de mi próximo film». Pues yo seguía bastante mal, y las posibilidades de hacer ese film eran escasas. Kenne se mostró muy comprensivo, y me contestó: «¿De qué trata?». «Bueno, es la historia de una persona que habla de otra que no dice nada, después comparan sus manos, y finalmente se funden entre sí». «¿Ah, sí?» dijo entonces Kenne. «Pero, sabes, es un film pequeño, y será baratísimo». Kenne dijo que sí en seguida. Nunca lo olvidaré.

#### UN GUIÓN TERAPÉUTICO

Después, comencé lentamente a escribir el guión. Me había impuesto un ritmo de trabajo terapéutico en el hospital, y me obligaba a escribir una hora al día. Sólo había visto a Liv Ullmann diez minutos, con motivo de aquella visita de los actores noruegos, y otra vez, muy brevemente también, con Bibi. Le pedí, pues, que viniera, y nos encontramos en mi despacho, en el Dramaten. Yo había abandonado el hospital por un día, y hablamos. Era yo quien hablaba, Liv escuchaba en silencio, y se sentía incómoda.

En mayo, yo me encontraba muy mal, y el trabajo no adelantaba. Bibi y Liv venían de vez en cuando a saludarme. Recuerdo que estaba tumbado en la cama sin poder mover la cabeza, y me costaba un esfuerzo terrible mirarlas a la cara mientras hablábamos. Sobre la mesa había un montón de papeles, eran unas cuantas páginas del guión, las cogí y se las enseñé, para tranquilizarlas: el film estaba en preparación, y no tenían que preocu-

## BIBLIOGRAFIA

- Nietzsche, Friedrich; *El nacimiento de la tragedia*; Ed Alianza, Madrid, 1995.
- Nietzsche, Friedrich; *Segunda consideración intempestiva*; Ed Alianza, Madrid, 1988.
- Heidegger, Martin; *La época de imagen de mundo. Anales de la Universidad de Chile*. Ed Universitaria. Santiago, 1958.
- Heidegger, Martin; *Introducción a la metafísica*. Ed Gedisa, Barcelona, 2005.
- Kierkegaard, Søren; *Diario de un seductor*. Ed Andrómeda, Buenos Aires, 2004
- Camus, Albert; *El hombre rebelde*. Ed losada, Buenos Aires, 1978.
- Bergman, Ingmar; *Imágenes*. Ed Tusquets. 2002.
- Bergman, Ingmar; *Linterna Mágica*. Ed Tusquets. 2000.
- Dilthey, Wilhelm; *Historia de la filosofía*. Ed Fondo de cultura económica. Ciudad de México. 1998.
- Gubern, Roman; *Historia del cine*; Barcelona, Lumen, 2003
- Mitry, Jean; *Estética y psicología del cine*. Ed. Siglo XXI. 2001

## OTROS

- Puigdomènech, Jordi. *Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*. Tesis Magister, Universidad Barcelona.
- Rodríguez, Aarón. *La fiesta de los antropófagos*. Artículo. Universidad Europea de Madrid.
- Vázquez Couto, David. *La modernidad o el drama de la identidad: máscara y memoria en Persona*, de Ingmar Bergman. Artículo. Universidad de Salamanca.