

Espacio existencial y arquitectura. Sobre la percepción del espacio en el cine de Ingmar Bergman

Luis Tejedor Fernández

Universidad de Málaga

ltejedor@uma.es

RESUMEN: Se puede realizar una aproximación crítica a la obra cinematográfica de Ingmar Bergman a partir de la idea de «espacio existencial», tal y como la desarrolla el arquitecto y teórico noruego Christian Norberg-Schulz. Los sucesivos niveles de percepción del espacio (paisaje-ciudad-casa), y los elementos constitutivos del espacio existencial (centro-recorridos-zonas), unidos a la concreción formal que aporta la arquitectura en la definición de la imagen cinematográfica, están presentes en la obra de Bergman hasta el punto de formar parte de la génesis de sus historias. En películas como *Gritos y susurros* (1971), *El séptimo sello* (1956), *Fresas salvajes* (1957), *Fanny y Alexander* (1982) y, sobre todo, en *Persona* (1965), se exploran al límite recursos narrativos basados en la idea del espacio existencial y su caracterización arquitectónica. Desde el paisaje hasta los interiores en los que se desarrollan las historias, estos espacios se incorporan a la narración como protagonistas de las mismas.

PALABRAS CLAVE: Espacio existencial; Christian Norberg-Schulz; Ingmar Bergman; Carácter; Arquitectura; Imágenes; *Persona*.

Existential Space and Architecture. About the Spatial Perception in the Cinema of Ingmar Bergman

ABSTRACT: A critical approach to Ingmar Bergman's cinematographic work can be made from the idea of «existential space», as developed by the Norwegian architect and theorist Christian Norberg-Schulz. The successive levels of perception of space (landscape-city-home), and the constitutive elements of existential space (center-paths-zones), together with the formal concretion approved by architecture in the definition of the cinematographic image, are present in Bergman's work even to the point of being part of the origin of his plots. In films like as *Cries and Whispers* (1971), *The Seventh Seal* (1956), *Wild Strawberries* (1957), *Fanny and Alexander* (1982) and, especially, in *Persona* (1965), narrative resources based on the idea of existential space and its architectural characterization are explored to the limit. From landscape to interiors in which the stories unfold, these spaces are incorporated into the narrative as protagonists of it.

KEYWORDS: Existential space; Christian Norberg-Schulz; Ingmar Bergman; Character; Architecture; Images; *Persona*.

Recibido: 24 de febrero de 2021 / Aceptado: 13 de agosto de 2021.

Introducción

En el epílogo de su libro *Arquitectura occidental*, titulado «Significado, arquitectura e historia», el arquitecto, historiador y teórico noruego Christian Norberg-Schulz (Oslo, 1926-Oslo, 2000) realiza una aproximación al concepto de «espacio» basada en el vínculo del mismo con la existencia humana. Así, el «espacio existencial» trasciende la idea elemental del espacio geométrico, físico, y se muestra como una herramienta crítica eficaz para aproximarse al estudio de la arquitectura a lo largo de la historia.

Al precisar lo que podemos entender por espacio existencial, Norberg-Schulz comienza por determinar distintos niveles de percepción espacial en términos topológicos, advirtiendo de la relación entre los elementos constitutivos del espacio existencial con el ser humano. Así:

Cómo citar este artículo: TEJEDOR FERNÁNDEZ, Luis, «Espacio existencial y arquitectura. Sobre la percepción del espacio en el cine de Ingmar Bergman», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 43, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2022, pp. 139-148, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BolArte.2022.vi43.12024>

Lugares, recorridos y zonas son los elementos que constituyen el espacio existencial. Al igual que otras formas simbólicas, están determinados por una interacción entre el hombre y su entorno. Los elementos del espacio existencial se manifiestan en diferentes niveles ambientales. El nivel más comprensivo que nos interesa es el paisaje; luego viene la dimensión urbana de los asentamientos humanos, y por último los edificios aislados y partes de estos (Norberg-Schulz, 1999: 226).

Admitiendo esta definición «perceptiva» del espacio existencial siguiendo la secuencia «centros»-«recorridos»-«zonas», resulta significativo que Norberg-Schulz emplee el término «lugar» en vez de «centro» para situarnos en la posición espacial más cercana e inmediata a nuestro propio cuerpo. De esta forma, no hace sino acentuar la correspondencia e íntima unión entre «espacio» y «existencia». Correspondencia que se hace aún más intensa al individualizar de manera explícita ese centro, alcanzando el «lugar» la condición de «hogar»:

Si el concepto de «centro del mundo» indica una meta pública ideal, la palabra «hogar» expresa, simplemente, que el mundo personal de cada hombre tiene su centro. Desde el comienzo, el centro representó para el hombre lo conocido en contraste con el mundo desconocido circundante. Los lugares son metas o focos donde se experimentan los acontecimientos significativos de la existencia, pero también son puntos de partida, bases de orientación y de conquista del ambiente. El lugar, entonces, se experimenta como un «interior» en contraste con el «exterior» y ha de ser relativamente pequeño para que ofrezca seguridad psicológica. Los lugares conocidos, como regla, son de dimensiones limitadas y forma centralizada. Un lugar es, pues, esencialmente «circular» (1999: 226).

El concepto de espacio existencial se basa en el hecho de que «cada acción humana tiene un aspecto espacial». Cada acción «tiene lugar» dentro de una estructura espacial más o menos definida y tiene necesidad de ella para producirse (225).

Mientras el «espacio existencial» denota una imagen del ambiente, la «arquitectura» contiene las «formas» concretas que determinan esta imagen o resultan de ella. Así, la arquitectura

puede definirse como una «concreción» del espacio existencial (227).

La indagación de Norberg-Schulz en torno al espacio existencial se orienta a precisar el objetivo de la arquitectura como actividad que ha de ir más allá de la provisión de ámbitos físicos en los que desarrollar nuestras actividades. La arquitectura, vinculada a nuestras vidas, adquiere así una dimensión dinámica que, sin renunciar a su condición plástica o visual, la sitúa junto a las artes narrativas en su afán por acercarnos a las razones últimas de nuestra existencia:

[...] el hombre solo conquista un equilibrio existencial si consigue dar a su lugar un carácter concreto y significativo (227).

Este es el verdadero objetivo de la arquitectura: contribuir a hacer significativa la existencia humana; todas las demás funciones, como la atención de necesidades meramente físicas, pueden satisfacerse sin arquitectura (228).

Espacio existencial

La obra cinematográfica de Ingmar Bergman (Upsala, 1918-Fårö, Gotland, 2007) se adentra en el alma humana con una intensidad extraordinaria, alejándose por ello del cine de entretenimiento y situándose muy cerca de la literatura, faceta artística que también cultivó en diversas vertientes, como director teatral y como escritor. A pesar del evidente distanciamiento con respecto a los aspectos más comerciales del cine, sus películas poseen una fuerza visual específicamente cinematográfica y, como señala su colega Woody Allen: «Bergman sabe entretener, es un gran narrador de historias que jamás pierde de vista un hecho: sean cuales fueren las ideas que desea comunicar, las películas tienen que emocionar al público»¹ (Allen, 1988).

En efecto, la capacidad narrativa de Bergman es asombrosa. El hecho de que, a lo largo de aproximadamente medio siglo, dirigiese más de cuarenta películas (largometrajes para el cine o series televisivas), compaginándolas con su actividad teatral, así lo demuestra, siquiera cuantitativamente. No menos asombrosa es su capacidad para construir estas historias, bien documentada en los «cuadernos de trabajo»: en torno a sesenta cuadernos de espiral de

20 x 18 centímetros en los que, desde 1938 hasta 2001, escribe sus tanteos, sinopsis, diálogos... que culminarán con la concreción en forma de película. Estos cuadernos contienen asimismo anotaciones a modo de diario, en los que interioriza aquello que observa fuera de él, incidiendo más o menos directamente en el proceso creativo².

Llama la atención su capacidad para construir narraciones a partir de imágenes. En este sentido, no nos puede extrañar el título *Bilder (Imágenes)*, de su libro de memorias «artísticas». Así, a propósito de *Gritos y susurros* (1971), Bergman escribe:

La primera imagen siempre volvía: la habitación roja con las mujeres vestidas de blanco. A menudo algunas imágenes vuelven a mi mente con tozudez sin que sepa lo que quieren de mí. Después desaparecen y reaparecen de nuevo, y son exactamente iguales.

Cuatro mujeres vestidas de blanco en una habitación roja. Se movían y se hablaban al oído, y eran extremadamente misteriosas. Justo entonces yo estaba ocupado en otras cosas pero, como volvían con tanta tenacidad, comprendí que querían algo (2001: 74).

Notemos la manera en que narración e imagen se entrelazan, e incluso, lo que no deja de sorprender, cómo la imagen determina y construye la narración. Resulta evidente que el lenguaje cinematográfico es fundamentalmente visual, y la obra de Bergman no resulta una excepción a esta evidencia. Sin embargo, la atención a las inquietudes existenciales del ser humano, que en sus obras son tratadas desde posiciones más o menos explícitamente autobiográficas, podría haber relegado esa condición visual a un segundo plano, primando el aspecto narrativo o literario. Sin embargo, no es así. Nos proponemos mostrar, a partir de ejemplos de su extensa filmografía, la importancia de los aspectos espaciales –y, por tanto, visuales o, mejor, perceptivos, ya que la percepción espacial va más allá de lo puramente visual– en la completa definición de sus obras. Si consideramos el espacio en los términos explicados por Norberg-Schulz, el «espacio existencial» ineludiblemente vinculado a nuestras acciones y a nuestro ser, podremos aproximarnos al cine de Bergman provistos de un bagaje crítico adecuado para su disfrute.

Volvamos a *Gritos y susurros*. Bergman escribe:



1. *Gritos y susurros (Viskningar och rop)* (1971)

La escena que acabo de describir me ha perseguido un año entero. Al principio, naturalmente, no sabía cómo se llamaban las mujeres ni por qué se movían bajo una luz matinal gris en una habitación empapelada en rojo. Había rechazado esta imagen una y otra vez y me había negado a colocarla como base de una película (o de lo que sea). Pero la imagen se ha obstinado y, de mala gana, la he identificado: tres mujeres que esperan a que muera la cuarta. Se turnan para velarla (2001: 74) [1].

Norberg-Schulz aporta concreción a la idea de espacio existencial valiéndose del «carácter», o cualidad del espacio dependiente de características físicas que son, por ello, manipulables y susceptibles de un tratamiento «artístico»:

[...] no es posible aprehender el significado completo del ambiente si nos limitamos a considerar solo la función de la «orientación»... «Estar en un lugar» significa algo más que un hecho de localización; implica primordialmente la identificación con el carácter específico de los lugares, de los recorridos y de las zonas en cuestión.

[...] el «carácter» se define mediante expresiones como «clausura», «apertura», «amplitud», «limitación», «oscuridad», «iluminación», etc., cualidades que dependen de la modelación plástica, de la proporción, del ritmo, de la escala, de las dimensiones, de los materiales y de los colores [...] (1999: 227).



2. *Un verano con Mónica*
(*Sommaren med Monika*) (1952)

Vemos pues cómo los dramas psicológicos de Bergman surgen a partir de imágenes que, como tales, van adquiriendo concreción al tiempo que se desarrolla el relato, de igual manera que el espacio existencial adquiere concreción al dotarse del carácter que aporta la arquitectura. Ambas actividades creativas –cine y arquitectura– comparten así la necesidad de modelar el espacio para que en él se pueda desarrollar cualquier actividad humana –en el caso de la arquitectura–, o aquel aspecto de la vida acerca del cual se desea reflexionar –en el del cine–. Encontramos así un vínculo entre ambas disciplinas que conviene explorar.

Todas mis películas se pueden pensar en blanco y negro excepto *Gritos y susurros*. En el guion consta que he imaginado lo rojo como el interior del alma. Cuando era niño veía el alma parecida a un fantasmal dragón azulado que volaba como un inmenso ser alado, mitad pájaro, mitad pez. Pero, por dentro, el dragón era todo rojo (Bergman, 2001: 82).

Yo creo que es bueno escribir el guion como un largo y cariñoso mensaje a los actores y a los técnicos. Comentar todo el tiempo lo que se ve, lo que pasa. Deshacerse de las tonterías verbales. Estar todo el tiempo en contacto íntimo con los que van a hacer la película (88).

Paisajes y personajes

Es interesante acercarse a las imágenes que nos deja el cine de Bergman recordando los distintos niveles de percepción del espacio a los que se refería Norberg-Schulz: paisaje, ciudad y casa, sin olvidar la capacidad de la arquitectura para caracterizar el espacio y dotarlo de significado. Ya hemos visto la importancia del color rojo y la luz para crear el ambiente adecuado a la historia que se narra en *Gritos y susurros*. El interior doméstico como metáfora del alma humana. Si consideramos el nivel de percepción espacial más comprensivo y amplio, el paisaje, comprobaremos que también se sirve de él para aislar a los individuos que lo habitan, preservarlos de los convencionalismos sociales que enmascaran sus inquietudes esenciales y las maneras en que estas se manifiestan. El mar, lo insular, y la playa percibida como límite habitable, adquieren una presencia muy intensa en un buen número de sus obras [2].

La imagen anterior pertenece a *Un verano con Mónica* (1952), tal vez la primera obra maestra del cineasta. La huida desde la ciudad de los protagonistas, empujados por la insatisfacción de sus vidas anodinas, cuando no miserables, les conduce a la isla en la que dan rienda suelta a su pasión juvenil. El fotograma ilustra de manera explícita esa distan-

cia entre la ciudad y el territorio insular, centro –hogar– de su nueva vida. La secuencia perceptiva paisaje-ciudad-casa se funde en una sola imagen, si bien el centro lo conforman los propios protagonistas, carentes de una base de orientación que les de cobijo físico ni psicológico. La inseguridad provocada por esa carencia está en el origen del desarrollo de la trama y de su desenlace. El rostro de Harriet Andersson fijando la mirada en el objetivo –momento en el que J.L. Godard data el nacimiento del cine moderno–³, expresa la toma de conciencia de la imposibilidad de conciliar libertad y bondad.

El mar, percibido en toda su inmensidad –y la línea del horizonte actuando como divisoria del plano en el que se desarrolla la acción–, constituye un paisaje habitual en la obra de Bergman. En películas en las que pone de manifiesto sus dudas respecto a la existencia de Dios –el conflicto entre la incredulidad y la fe, y la tensión inherente al mismo–, el mar parece proporcionar el paisaje adecuado para acentuar la soledad y el aislamiento de los personajes, borrando todo atisbo de recorrido o de asentamiento urbano (centro-recorridos-zonas). Tal es el paisaje de *El séptimo sello* (1956) o de *Como en un espejo* (1960) [3] y [4]. La playa, mostrada como espacio limítrofe entre la tierra y el mar, se presenta como esa «zona» en la que, siquiera precariamente, los personajes –«centros»– de estas narraciones pueden encontrar el espacio necesario para el desarrollo de sus existencias⁴.

En *Fresas salvajes* (1957), el viaje en coche emprendido por los dos protagonistas, combina la percepción es-



3. *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*) (1956)

pacial del «recorrido», con la capacidad de los lugares para evocar el pasado. El viejo automóvil del profesor Isak Borg (Victor Sjöström) constituye una especie de «máquina del tiempo», que permite el desplazamiento espacial y temporal de sus ocupantes a lo largo de la historia: constituido en «centro» del espacio narrativo, su desplazamiento a lo largo del viaje –«recorrido»–, situará al veterano profesor en lugares que han sido «centros» de su espacio existencial en diversos momentos de su vida. La imagen reflejada en el espejo del rostro de Victor Sjöström [5], comprime el tiempo transcurrido desde la juventud –evocada por la vieja casa de campo en la que se detienen en su viaje a Lund, el «lugar de



4. *Como en un espejo* (*Sasom i en spegel*) (1960)



5. *Fresas salvajes*
(*Smultronstället*) (1957)

las fresas» en el que sigue residiendo la memoria—, hasta el presente. Los relojes sin manecillas en la escena del sueño nos muestran, de manera simbólica, el tiempo detenido que la memoria atesora. El vínculo que se establece entre el espacio (los lugares que van apareciendo a lo largo del viaje emprendido por el protagonista), y el tiempo (los episodios diversos de su vida que esos lugares evocan), constituye una manifestación cinematográfica bien clara del concepto de «espacio existencial», tal como lo enuncia Norberg-Schulz. En sintonía con la concreción que aporta el «carácter» a la idea de espacio existencial, Juhani Pallasmaa afirma que: «la arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda» (2014: 22).

Interiores

Antes de su despedida definitiva de la actividad creativa, que se produjo en 2003 con *Saraband*, Bergman realizó una aproximación de gran intensidad al mundo percibido a través de la mirada infantil en *Fanny y Alexander* (1982), película que transita por el tiempo vivido valiéndose de la recreación de espacios domésticos, que se erigen en verdaderos co-protagonistas de la historia. De nuevo el color y la densidad am-

biental juegan un papel decisivo, confrontando la ensoñación y la magia del mundo teatral en el que comienzan a desarrollarse las vidas de los niños, con la severidad y el rigor del ambiente rectoral de la residencia del obispo luterano con el que su madre contrae matrimonio tras enviudar [6] y [7].

En este sentido, las intenciones de Bergman se ponen de manifiesto desde la primera secuencia: se abre el telón de un pequeño teatro de juguete; a continuación, se levanta el fondo del escenario, tras el cual aparece el rostro de Alexander (Bertil Guve), que emprende un recorrido por la casa en la que vive con su familia, toda ella vinculada al mundo del teatro. Ese recorrido, que se prolonga durante varios minutos⁵, nos muestra un espacio arquitectónico en sintonía con el juguete que el joven protagonista acaba de dejar: una decoración recargada hasta lo irreal, en la que predominan los tonos cálidos y un lujo que celebra la alegría de vivir, el calor confortable del interior contrapuesto al blanco intenso de la nieve y al frío del exterior, que puede percibirse a través de las ventanas, y que las imágenes nos muestran de forma explícita. En el extremo opuesto, la casa del obispo Edvard Vergérus (Jan Malmström) es de una austeridad asfixiante. Los tonos cálidos son sustituidos por una gama de blancos apagados y grises, y el mobiliario se reduce al mínimo. El ambiente abigarrado y sensual se torna tan frío como aquel exterior amenazante que se percibía en los primeros minutos del film desde las ventanas del hogar familiar de los Ekdahl, y la confortabilidad burguesa, tolerante y permisiva,

6. Bergman y «la familia Ekdahl» durante el rodaje de *Fanny y Alexander*



da paso a un ambiente severo, marcado por el rigor preservado mediante el castigo. El espacio arquitectónico fluido y articulado, «abierto», que nos muestra Alexander en la primera secuencia del film, desde el que puede percibirse el exterior hostil del que la casa protege a sus habitantes, ha sido sustituido por un espacio «cerrado», confinado entre muros gruesos con huecos abocinados desde los que la percepción del exterior se hace más difícil: una arquitectura carcelaria (o conventual), que, antes que proteger, aísla del exterior. Las connotaciones simbólicas de ambos espacios arquitectónicos son evidentes.

La caracterización arquitectónica de estos lugares resulta extraordinariamente eficaz: una decoración típicamente decimonónica para el hogar de la familia Ekdahl, consagrada al teatro, frente a una sucesión de estancias delimitadas por muros gruesos y desnudos, evocadoras de la arquitectura medieval, o, lo que es lo mismo, de un pasado que induce comportamientos y conductas que ya resultaban anacrónicas para la época en la que se desarrolla la historia (principios del siglo XX).

Una vez más, las cualidades sensoriales del espacio arquitectónico –aquello que Norberg-Schulz llama «carác-

7. *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*) (1982). Los niños en la casa del obispo Vergérus



8. *Persona* (1965)

ter»— aportan concreción a la imagen cinematográfica, en sintonía con la narración de las peripecias vitales —las «existencias»— de los protagonistas de la historia. Que no son otras que las del propio Ingmar Bergman:

A decir verdad pienso en mi infancia con placer y curiosidad. Nunca me faltó alimento para la fantasía y los sentidos, y no puedo recordar haberme aburrido jamás. Al contrario, los días y las horas desbordaban de cosas curiosas, parajes inesperados, instantes mágicos. Todavía puedo pasearme por los paisajes de mi infancia y revivir luces, aromas, personas, habitaciones, instantes, gestos, acentos y objetos. Raras veces se articulan en episodios que contar; son más bien películas rodadas al azar, cortas o largas, sin sentido (2001: 326).

Persona

Persona (1965) constituye, simultáneamente, un punto de inflexión y una síntesis en la cinematografía de Ingmar Bergman. Para esa fecha, y con más de veinte años de actividad, ya había dirigido un buen número de películas de gran nivel, y atravesaba por una crisis personal, física y psíquica, que le mantuvo hospitalizado una larga temporada. Escribió el guión en el hospital y, a decir del propio Bergman, *Persona* le salvó la vida. En esta obra, las tensiones existenciales que habían guiado su producción anterior alcanzan la expresión artística más elevada.

Sobre una trama bien sencilla (una actriz que enmudece en plena representación teatral, sin ningún motivo aparente, y una enfermera que cuidará de ella), se teje una estructura narrativa compleja, abierta a múltiples significados, en la que dos actrices insuperables (Liv Ullmann en el papel de la actriz Elisabet Vogler, y Bibi Andersson en el de la enfermera Alma) ponen de manifiesto con sus interpretaciones la enorme complejidad de las relaciones humanas, el papel del arte en la vida y en la sociedad, su silencio —el de Elisabet— ante el sufrimiento del mundo... Para traducir en imágenes toda esta compleja expresión del alma humana, de la vida y del arte, Bergman se vale de los registros espaciales que hemos visto en los apartados anteriores: el paisaje insular y la climatología oscilante, con un sol cegador que sitúa la acción en un escenario casi irreal —dada la latitud en la que esta se desarrolla—, alternando con cielos nublados o lluvia intensa; interiores desde los que se percibe sutilmente el paisaje, normalmente filtrado por visillos, e iluminados con la intención de crear atmósferas densas y oníricas, proporcionando a la trama el espacio físico imprescindible para que la actuación de las actrices alcance la máxima intensidad [8]; y primeros planos que se adentran en las almas de las protagonistas, explorando sus identidades y confrontándolas hasta fundirlas.

Puede afirmarse, sin temor a exagerar, que el paisaje —esa dimensión más comprensiva del espacio existencial a la que se refería Norberg-Schulz— es el tercer protagonista de esta historia. Captar la luz del paisaje y transmitirla en imágenes en sintonía con la historia que se narra requirió de la complicidad de otro verdadero protagonista de esta obra de arte, el director de fotografía Sven Nykvist, auténtico «alter ego» del director durante buena parte de su carrera [9].

Caracterización del espacio mediante la iluminación o la penumbra, apertura, clausura, textura, espacio existencial intensamente caracterizado, paisaje —recorridos y zonas—, personajes e interiores —centro, lugar—, la arquitectura proporcionando concreción al concepto de espacio existencial, todo aquello que, en definitiva, concierne a la arquitectura, alcanza en *Persona* el nivel de manifestación artística más elevado que podemos imaginar [10].

Persona se filmó en la isla de Fårö, localización habitual en sus obras desde 1960, cuando rodó también allí *Como en un espejo*. En 1967 construyó una casa en la que residiría hasta su muerte, en julio de 2007. Convertida la isla

9. Ingmar Bergman, con la actriz Bibi Andersson y el director de fotografía Sven Nykvist, durante el rodaje de una secuencia exterior de *Persona* (1965)



de Fårö en el «centro» de su espacio existencial, el propio Bergman nos explica algunos motivos de su elección, condensando con sus palabras las ideas que hemos expuesto a lo largo de este artículo:

Mi ligazón con Fårö tiene varias causas; 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. No pregunten por qué, las explicaciones son desmañadas racionalizaciones hechas a posteriori. Por ejemplo, en tu profesión buscas simplificación, proporción, tensión, respiración. El paisaje de Fårö te proporciona todo esto en gran medida (1995: 222).

Si uno quisiera ponerse solemne se podría decir que había encontrado mi paisaje, mi verdadera casa. Si se quiere ser divertido se puede hablar de flechazo.

Le dije a Sven Nykvist que quería vivir en la isla el resto de mi vida, que quería edificar una casa exactamente donde estaba el decorado de la película. Sven me propuso que mirase unos kilómetros al sur. Allí está la casa hoy. Se construyó entre 1966 y 1967 (221).

Ingmar Bergman murió en su casa de la Isla de Fårö, el 30 de julio de 2007.

Conclusión

En el ensayo titulado *Significado, arquitectura e historia*, Christian Norberg-Schulz explica su teoría en torno al concepto de «espacio existencial», al que se refiere como aquel que no solo constituye el soporte necesario para el desarrollo de las necesidades primarias (biológicas, de mera subsistencia), sino, en un sentido mucho más amplio y completo, al espacio que contribuye a hacer significativa nuestra existencia. A los elementos que, a un nivel elemen-



10. Bibi Andersson y Liv Ullmann, como Alma y Elisabeth, en *Persona* (1965)

tal, lo constituyen –centro, recorridos y zonas–, se han de añadir aquellas cualidades que confieren concreción física, o «carácter», a ese espacio: apertura, clausura, iluminación, oscuridad, amplitud, limitación... Si estas cualidades «físicas» nos sitúan de lleno en el campo de acción de la arquitectura, también nos llevan directamente al ámbito del arte de la cinematografía.

Esta teoría del «espacio existencial» nos proporciona una herramienta crítica para acercarnos a la obra de Ingmar Bergman, desde el nivel más comprensivo de percepción espacial –el paisaje–, hasta los interiores domésticos. He-

mos visto hasta qué punto las imágenes fuertemente caracterizadas de esos espacios se hallan en la propia génesis de las historias, requiriendo, para su desarrollo, de la concreción física que aporta la arquitectura, como disciplina que provee de la imagen espacial asociada a toda actividad humana. Podemos concluir que la caracterización de los espacios –la arquitectura– en las obras de Ingmar Bergman, a todos los niveles perceptivos, es inseparable del desarrollo narrativo de las historias. Y que tales espacios y tales historias son la manifestación de su propio espacio existencial, compartido, mediante su obra, con todos nosotros.

Notas

- 1 Woody Allen ha manifestado en muchas ocasiones su admiración por la obra de Ingmar Bergman. En 1988 escribió una reseña del libro *Linterna mágica*, titulada: «Ingmar Bergman: vida de un genio», de la que hemos extraído esta cita. La reseña puede leerse completa en: <<http://triunfo-arciniegas.blogspot.com/2014/12/woody-allen-vida-de-un-genio.html>>.
- 2 Parte de estos cuadernos se han publicado en español con el título: *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*. Ed. Nórdica Libros S.L. Salamanca, 2018.
- 3 En el artículo titulado «Monika», y publicado en el n.º 680 de la revista *Arts* (30 de julio de 1958), Jean-Luc Godard escribió: «*Un verano con Mónica* es la película más original del más original de los cineastas. Es al cine de hoy lo que *El nacimiento de una nación* al cine clásico [...]». Como unos robinsones modernos, Mónica y su Jules, que solo tienen un saco de dormir para proteger su amor, darán pronto la espalda a la felicidad para enfangarse en el desánimo. Hay que ver *Un verano con Mónica* siquiera por esos minutos extraordinarios en los que Harriet Andersson, antes de volver a acostarse con un tipo al que ha abandonado, mira fijamente a la cámara con los ojos risueños anegados de angustia y tomando al espectador por testigo del desprecio que siente por sí misma al preferir sin querer el infierno en lugar del cielo. Es el plano más triste de la historia del cine». Mandelbaum, 2011: 24.
- 4 El arquitecto Bruno Zevi, en el ensayo titulado *La luz como forma arquitectónica*, realiza una interesante consideración a propósito de la evolución del poema *L'infinito*, de Giacomo Leopardi. Así, a partir de los versos: «este seto, que de tanta parte/del último horizonte la mirada excluye», Zevi nos explica que Leopardi partía de «extremo confin» para, tras un largo proceso de elaboración, concluir con la expresión «último horizonte»; y añade: «Se aprecia inmediatamente que «confin» es algo material y definitivo, mientras que «horizonte» es polivalente y ambiguo. Matices esenciales del significado: «confin» no implica luz, mientras que «horizonte» está impregnado. Se puede ver que los esfuerzos de Leopardi se dirigen a inyectarle luz a sus propias palabras. El paso de un simple accidente, el de no poder escrutar más allá del confin extremo, a la dramática tensión existencial que excluye del último horizonte, se realiza a través de la luz» (2018: 9). Ese «último horizonte» aún impregnado de luz, pero más allá del cual no hay nada, es el límite espacial que Bergman escenifica en sus playas.
- 5 Los aproximadamente tres minutos durante los cuales Alexander nos muestra su casa, coinciden con la duración del segundo tema del movimiento lento del *Quinteto para piano y cuerdas* Op. 44, de Robert Schumann, que proporciona el soporte musical a esta secuencia tan arquitectónica. Como certeramente apunta Eugenio Triás: «El cine es un microcosmos de todas las artes... El cine se emparenta con la música en su naturaleza móvil y temporal, que equipara el sonido a la imagen-en-movimiento» (2013: 8).

Bibliografía

- ALLEN, Woody (1988), «Ingmar Bergman: vida de un genio». En: <<http://triunfo-arciniegas.blogspot.com/2014/12/woody-allen-vida-de-un-genio.html>>
- BERGMAN, Ingmar (1995), *Linterna mágica*, Tusquets (Colección «Fábula»), Barcelona.
- BERGMAN, Ingmar (2001), *Imágenes*, Tusquets (Colección «Fábula»), Barcelona.
- BERGMAN, Ingmar (2010), *Persona*, Nórdica Libros S.L., Salamanca.
- BERGMAN, Ingmar (2018), *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*, Nórdica Libros S.L., Salamanca.
- MANDELBAUM, Jacques (2011), *Ingmar Bergman*, Cahiers du cinéma Sarl (Colección «Maestros del cine»), París.
- NORBERG-SCHULZ, Christian (1999), «Significado, arquitectura e historia», en *Arquitectura occidental*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 223-229.
- PALLASMAA, Juhani (2014), *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- TRÍAS, Eugenio (2013), *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia Gutenberg S.L., Barcelona.
- ZEVI, Bruno (2018), *La luz como forma arquitectónica*, Lampreave, Madrid.