



Imagen del filme *Hollywood et la politique* (Claude Vaillancourt, 2012)

# El 'ser para la muerte' heideggeriano en la obra de Ingmar Bergman: La presencia 'real' y 'abstracta' de la muerte en *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972) Parte I

Henry Michael Benítez Torres  
Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
henry.benitez@uartes.edu.ec

29

**TÍTULO:** El 'ser para la muerte' heideggeriano en la obra de Ingmar Bergman: La presencia 'real' y 'abstracta' de la muerte en *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972). Parte I

**Resumen:** La muerte es un tema universal, que aterra a muchos, impresiona a casi todos y siempre conlleva muchas incógnitas. El presente trabajo de investigación consiste en analizar dos obras del cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007): *El séptimo sello* (1957) y luego, para apreciar su evolución como cineasta, *Gritos y susurros* (1972). Ambas películas serán estudiadas desde la perspectiva del 'ser para la muerte', que el alemán Martin Heidegger (1889-1976) propone en su tratado *Ser y tiempo* (1927). Comenzaremos, entonces, por exponer los antecedentes y referentes artístico-filosóficos que contribuyeron a la formación de Bergman. A continuación, se analizan los elementos simbólico-alegóricos de las dos películas mencionadas desde la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte' y su expresión a través del arte.

**Palabras claves:** muerte, personificación, obra de arte, Bergman, propuesta filosófica, Heidegger, ser.

**TITLE:** The Heideggerian 'being for death' in the works of Ingmar Bergman: The real presence and abstract death of God in *The Seventh Seal* (1957) and *Whispers and Cries* (1972). Part I

**Abstract:** Death is a universal theme, which terrifies many, impresses almost everyone and always carries many unknowns. The present research consists of analyzing two films by the Swedish filmmaker Ingmar Bergman (1918-2007): *The Seventh Seal* (1957) and then, to appreciate his evolution as a filmmaker, *Cries and Whispers* (1972). Both films will be studied since the perspective of 'being for death', proposed by the German Martin Heidegger (1889-1976) in his treatise *Being and time* (1927). Then, we will begin by exposing the artistic-philosophical background and references that contributed to the formation of Bergman. Next, the symbolic-allegorical elements of the two mentioned films are analyzed, but from the Heideggerian perspective of 'being for death' and its expression through art.

**Keywords:** death, personification, artwork, Bergman, philosophical proposal, Heidegger, being.

## Introducción

30

La existencia humana entendida como 'ser en relación con la muerte', constituye una de las temáticas fundamentales abordadas históricamente por el arte y la literatura occidental. Dicha problemática es la que desarrolla también el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) en su obra cumbre, el tratado *Ser y tiempo* (1929). El principal objetivo de esta investigación consiste en analizar dos obras del cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007): *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972), desde la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte'.

En el filme *El séptimo sello* aparece una de las prosopopeyas de la muerte más significativas de la historia del cine, una expresión simbólico-alegórica de la presencia mortuoria que se encuentra relacionada a su vez con la propuesta filosófica de Heidegger. En este sentido, hemos considerado que lo lógico sería encontrar las conexiones que tiene la obra *El séptimo sello*, implícitas o explícitas, con la noción de 'ser para la muerte' del filósofo alemán y que aparece formulada también en el tratado *Ser y tiempo*.

Una vez identificadas y analizadas las conexiones entre ambos objetos de estudio, intentaremos contrastarlas entonces con alguna otra obra posterior de Ingmar Bergman, en este caso *Gritos y susurros* (1978), donde podríamos apreciar su maduración y evolución, no solo como artista, sino desde esta perspectiva de la muerte en particular. Nuestra hipótesis es que, probablemente, descubriremos una especie

de dialéctica entre la representación figurativa y la representación abstracta de la muerte, tomando como referentes dialécticos las dos cintas y utilizando como fundamento de nuestro análisis la perspectiva del 'ser para la muerte' que propone Martin Heidegger, una perspectiva de tipo ontológico-metafísico y, por consiguiente, de índole abstracta.

Por lo tanto, tomaremos el filme *El séptimo sello* y nos adentraremos en esa búsqueda *Ser y tiempo* gratificante de sus antecedentes, en esa decodificación enriquecedora de lo que son los elementos artísticos y filosóficos que la conforman como obra. Así que empezaremos por un antecedente muy general en Occidente, de aproximadamente 2400 años de historia: *Poética* de Aristóteles. Esta es una reflexión obligatoria por su idea de la mimesis, imitación o representación trágica de la realidad, en este caso de los seres humanos enfrentados a la muerte, cuestión que el cineasta sueco parece reproducir cuidadosamente en *El séptimo sello*. De hecho, esta prosopopeya de la muerte constituye una imagen que merece un análisis más profundo, dado que este tipo de representación, aunque imposible convencionalmente, se vuelve completamente verosímil durante el transcurso de la película.

En esta película se puede apreciar también la coexistencia y pugna entre la angustia del ser humano como ente existencial y la alternativa de la religión, entre el mundo de la razón y el de la fe. En *El séptimo sello* aparecen rasgos del existencialismo, del desamparo del hombre frente al mundo, por lo que parece inevitable, además, identificar la influencia de la filosofía de Soren Kierkegaard (1813-1855), dado el tratamiento que tiene la película desde los conflictos entre existir y creer. De igual manera, otros temas, como la conciencia del ser humano, la moral y la religión son evidentes en el filme, temas tratados por el filósofo francés Henry Bergson (1859-1941). Por último, en dicha belleza narrativa, en la complejidad filosófica, se palpa la influencia, quizás inconsciente, del parisino Jean Paul Sartre (1905-1980). Sartre desarrolla un humanismo que muestra al hombre solo ante el mundo, consciente de sus propias deficiencias y responsabilidad de sí mismo.

En la formación de Bergman como artista destaca también la influencia del escritor y director teatral sueco August Strindberg (1849-1912). A los catorce años, Bergman consideraba las obras de este autor entre sus lecturas favoritas. Leía con avidez, aunque no entendiera todo y, poco a poco, se sintió atraído también por los textos

de Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Defoe, Swift, Flaubert, Nietzsche.<sup>1</sup> Era un gran admirador de Strindberg y lo evidencia repetidas veces en sus memorias, *Linterna Mágica* (1987):

Después de unos días más en Weimar y de una semana espantosa en Haina, tuve una disputa religiosa con la diaconisa. Lo que pasó fue que descubrió que yo leía a Strindberg y se había enterado de que era un autor revolucionario que despreciaba a las mujeres y ofendía a Dios. Me hizo saber lo reprobable de tales lecturas y dijo que no sabía si era aconsejable que su Hannes me acompañara a casa de una familia que autorizaba semejante literatura.<sup>2</sup>

El teatro marcó el inicio de su carrera artística y en múltiples ocasiones recreó algunas de las obras de su compatriota. Como antecedentes de *El séptimo sello* encontramos tres obras de Strindberg que Bergman también representó: *Danza de la muerte* (1900), *Sonata de espectros* (1900) y *Camino a Damasco* (1904). Dichas obras desarrollan los conflictos humanos en torno al tema de la muerte.

32

Una contribución significativa en la cultura occidental es la de William Shakespeare (1564-1616), el escritor más prestigioso de habla inglesa. Para nuestro análisis hemos considerado específicamente su obra *Macbeth* (1623), de la cual Ingmar Bergman realizó una versión teatral en 1940. En *Macbeth* se desarrollan ejemplarmente conflictos de poder, de coexistencia, de muerte, así como profecías, anuncios o vaticinios de un futuro oscuro, similar a *El séptimo sello* en algunas de sus perspectivas.

El género artístico conocido como 'danza macabra' es otro claro antecedente y referente en la obra de Bergman. Este consiste en una representación, prosopopeya, expresión antropomórfica de la muerte, que dialoga o interactúa con algún personaje relevante, ya sea un rey, papa o emperador. En *El séptimo sello* existe una escena en la que el escudero Jöns, interpretado por el actor Gunnar Björnstrand (Estocolmo, 1909-1986), dialoga precisamente con el pintor medieval Albertus Pictor (1440-1507), representado por Gunnar Olsson (Oxolösund, Suecia; 1904-1983). En dicha escena se trata, además, el tema de la peste y se menciona el movimiento de Los Flagelantes.

---

1 Ingmar Bergman, *Linterna mágica* (Zaragoza: Editorial Titivillus): 75.

2 Bergman, *Linterna mágica*, 88.

El género de la 'danza macabra' se articuló en torno a la conocida frase *memento mori*, que significa «recuerda que morirás». A través de esta frase se nos recuerda nuestra mortalidad si se entiende que moriremos tarde o temprano y casi siempre se acompaña por la imagen de una calavera, ya sea en pinturas, esculturas, frescos de bóvedas, etc. Este *memento mori* se encuentra representado, ya sea de manera sugerida o directa en la película de Bergman, coincidente con la perspectiva heideggeriana del 'estado de resuelto'.

Hemos podido verificar también que el escritor alemán Thomas Mann (1875-1955) era un autor conocido y leído por Bergman. De hecho, en sus memorias cita su libro *Doctor Faustus* (1947), recordando una anécdota jocosa:

Viví un cierto tiempo con una actriz mayor, extremadamente talentosa. Se burlaba de mi teoría de la limpieza y sostenía que el teatro es mierda, cachondez, furia y cabronadas. Decía: «Lo único aburrido contigo, Ingmar Bergman, es tu pasión por lo sano. Debes abandonar esa pasión, es falsa y sospechosa, establece límites que no te atreves a franquear. Tú, igual que el Doctor Faustus de Thomas Mann, tendrías que buscarte tu puta sifilítica».<sup>3</sup>

33

*La Montaña Mágica* (1924) es quizás la obra más emblemática del ganador del Premio Nobel de Literatura en 1929. En este trabajo encontramos una reflexión importante sobre la muerte, el dolor y la angustia, así como la aceptación gradual de estas experiencias por el ser humano, cuestión que Martin Heidegger ha denominado como 'estado de resuelto'.

Albert Camus (1913 -1960) fue un escritor, dramaturgo y filósofo francés, cuya obra *Calígula* (1944) fue adaptada por Bergman al teatro en 1946. Camus ganó el Premio Nobel de Literatura en 1954 cuando también escribió su novela *La peste*, en torno a la incertidumbre y la amenaza de la existencia humana, la falta de control sobre el destino y las pocas garantías de la intervención de Dios. De forma similar, Bergman utilizó las emociones y temores a raíz de esta falta de control de las personas sobre el destino, donde la plaga consiste en una especie de invisible e invencible aberración que alcanza inevitablemente a cualquier persona.

---

<sup>3</sup> Bergman, *Linterna mágica*, 25.

Por su parte, en *El séptimo sello* (1957), hay una escena acerca de la ejecución de una joven mujer acusada de bruja, interpretada por la sueca Maud Hansson. Existe cierta similitud del personaje y ciertos planos cinematográficos con *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer (1889-1968). El reconocido director de cine danés aparece mencionado también, si bien indirectamente, en las memorias de Bergman: «Al verlo, mi entusiasmo no tuvo límites. Telefoné a mi mujer, que se había quedado en Helsinborg, y grité excitado por el teléfono que Sjöberg, Molander y Dreyer ya podían retirarse y hacer sitio. Ahora llegaba Ingmar Bergman».<sup>4</sup>

En lo que a referentes artísticos se refiere, es decir, las influencias que puede haber recibido Bergman hasta y durante la realización de *El séptimo sello*, se encuentran, evidentemente el pintor medieval Albertus Pictor (1440-1507) y su obra *La muerte juega al ajedrez* (1480-1490). El propio Pictor es uno de los personajes de la cinta, el artista que trabaja en el fresco sobre la muerte y dialoga con el escudero Jöns sobre el significado de su mural. Bergman menciona constantemente que dicha representación produjo en él una gran impresión desde niño, idea que lo acompañó hasta que produjo la pieza de teatro *Pinturas en maderas*, conocida también como *El fresco* (1954) y que sirvió de antecámara de la película *El séptimo sello*:

34

Durante unos años fui profesor en la Escuela de Teatro de Malmö; teníamos que hacer una función con público, pero no sabíamos qué obra representar. Me acordé entonces de las paredes de las iglesias de mi niñez con todas sus imágenes. En unas cuantas tardes escribí una piececita que titulé *Pintura en madera*, con un papel para cada alumno. El muchacho más gallardo de la escuela era, para desgracia nuestra, el menos dotado, iba a dedicarse a la opereta. Él hizo de caballero; los sarracenos le habían cortado la lengua así que era mudo. *Pintura en madera* se convirtió más adelante en *El Séptimo Sello*, una película irregular a la que tengo mucho cariño porque la hicimos en condiciones muy primitivas con una gran movilización de vitalidad y entusiasmo.<sup>5</sup>

La pintura *El árbol de la vida* (1653) de Ignacio Ries (1612-1661) es otra pieza que aparece en *El séptimo sello*, específicamente en la escena

---

4 Bergman, *Linterna mágica*, 49.

5 Bergman, *Linterna mágica*, 184.

donde el actor Jonas Skat, interpretado por Erik Strandmark (1919-1963), aparece dormido entre las ramas de un árbol, mientras el personaje de la muerte serrucha el tronco. Tanto la pintura como la escena cinematográfica representan la misión ejecutora de la muerte.

Luego de trabajar las nociones anteriores, desarrollaremos nuestra segunda idea, que tratará sobre la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte' y su expresión a través del arte. Los seres humanos, a diferencia del resto de los seres o entes animados, adquieren 'consciencia', es decir, una partícula autorreflexiva y autoconsciente de la existencia. A partir de esta 'consciencia' de nuestra existencia es que Heidegger propone el término *Dasein*, que significa 'ser-ahí'. Por otro lado, el resto de los entes, además de carecer del *Dasein*, están privados del lenguaje. Es el ser humano quien le da sentido a estos entes y el único que preontológicamente los comprende en cuanto tal, es decir, en cuanto ser: en sí mismos y a sí mismos.

Si, en primera instancia, somos conscientes de que existimos, también lo somos de la cercanía permanente de la muerte. Por lo que, para Heidegger, la muerte es la posibilidad de la que no se puede escapar bajo ninguna excepción. El alemán define la muerte como esa posibilidad que aniquila el resto de las posibilidades en tanto ser humano:

35

En la muerte, el *Dasein* mismo, en su poder-ser *más propio*, es inminente para sí. En esta posibilidad al *Dasein* le va radicalmente su estar-en-el-mundo. Su muerte es la posibilidad del no- poder- existir- más. Cuando el *Dasein* es inminente para sí como esta posibilidad de sí mismo, queda *enteramente* remitido a su poder-ser más propio. Siendo de esta manera inminente para sí, quedan desatados en él todos los respetos a otro *Dasein*. Esta posibilidad más propia e irrespectiva es, al mismo tiempo, la posibilidad extrema. En cuanto poder-ser, el *Dasein* es incapaz de superar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir [*Daseinsunmöglichkeit*]. La *muerte* se revela así como la *posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable*. Como tal, ella es una inminencia *sobresaliente*.<sup>6</sup>

Del mismo modo, la existencia humana resulta completamente auténtica en la medida que nos apropiamos de 'nuestra posibilidad más propia', esto es, el convencimiento de que en efecto vamos a morir,

---

6 Martín Heidegger. *Ser y tiempo* (edición electrónica: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)): 247.



cuestión que termina por liberarnos completamente. La rememoración de 'nuestra posibilidad más propia' es, a fin de cuenta, una aceptación y aprovechamiento radical de nuestra vida.

Teniendo en cuenta lo anterior podemos considerar que, la propo-peya de la muerte realizada por Bergman en *El séptimo sello*, así como el personaje de Agnes en *Gritos y susurros* (1972), constituyen representaciones de gran peso simbólico, mimesis de la tragedia humana y expresiones de compasión y temor, de simpatía y dolor, que conducen a una catarsis reflexiva. Así, en *El séptimo sello*, el caballero Antonius Block comprende definitivamente que no puede escapar de la muerte, por lo que le queda la posibilidad de ganar algo de tiempo, elemento que resulta una representación magnífica de esa conciencia o estado de resuelto descrito por Heidegger. Una vez que el *Dasein* es consciente de esta posibilidad ineludible, convive con y se anticipa constantemente a esta posibilidad suya más propia, la acepta y se enrumba o aprovecha más la vida.

36

Hemos constatado que, desde la representación de la muerte en *El séptimo sello*, se pasa de un sentido alegórico a una representación más real, cuando en la mimesis de la muerte en *Gritos y susurros* es realizada por el personaje de Agnes, una mujer moribunda. Este personaje que lleva la muerte en su cuerpo, con expresiones de dolor y deterioro físico. Esta presencia, en un cuerpo humano, atormenta a sus cercanos y transmite la idea de muerte dolorosa.

### Ingmar Bergman. Contextualización histórica

Es de suponer que la obra cinematográfica en análisis expone, de manera catártica, los temores y cuestionamientos existenciales de un director tan sensible y profundo como Bergman, quien nunca negó sus luchas internas. A su vez, interrelacionar el 'ser para la muerte' de Heidegger y *El séptimo sello* se convierte en una enriquecedora tarea, porque es el encuentro de dos ontologías desde sus propias disciplinas, es un clamor de dos representantes del cuestionamiento intrínseco que inquieta y atrae a muchos.

*El séptimo sello* (1957) es una obra cargada de elementos simbólico-alegóricos y de la cual se han escogido solo aquellos que explicarían la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte'.

Trataremos entonces de no forzar dichos elementos, para no incurrir en una subjetividad demasiado dilatada, alejándonos de la verdadera intención del autor:

[...] En efecto, la ambigüedad y la polivalencia de muchos de los símbolos empleados (en *El séptimo sello*) ha creado lamentables confusiones en la interpretación del film: la alusión al *Apocalipsis*, el águila del comienzo, las frases de la Pasión intercaladas, la paráfrasis de la Sagrada Familia a través de una familia de cómicos, etc. En realidad, el film no es más que una traducción, alambicada y artística, de la angustia vital de su autor. Bergman se pregunta a sí mismo —y a lo largo de varias de sus obras— si existe Dios. Su pregunta se refiere a qué hay después de la muerte y su interrogante queda sin respuesta. Bergman es, a la vez y en cierto modo, *Antonius Blok* y el escudero *Jöns*, quienes representan —como *Vogler* y *Vergerus* en *El rostro*— dos partes contradictorias de su propio ser: el hombre que busca la fe y el escéptico. *El séptimo sello* es un film complejo y que se presta a ser interpretado con un gran margen de inexactitud y error. Es preciso, en todo momento, ser juicioso y no encontrarle más significado que el que realmente encierra. Su formalismo refinado, así como la multiplicidad de sugerencias que despierta, pueden hacer confuso un juicio crítico, pero un análisis profundo y desapasionado conducirá a separar lo intencionado de lo que no lo es; lo metafísico de lo artístico y, en fin, lo real de lo puramente onírico.<sup>7</sup>

37

Recordemos que la idea primaria de *El séptimo sello* (1957) nace de una impresión que Ingmar Bergman tiene en su niñez al contemplar los murales realizados por el pintor medieval Albertus Pictor, en la iglesia de Tåby, al norte de Estocolmo. Bergman solía acompañar a su padre, el pastor luterano Erik Bergman (1886-1970), mientras este asistía a predicar a diferentes iglesias de la región de Estocolmo.

Fue una época grandiosa para el pequeño Ingmar, descubriendo la flora y fauna que lo rodeaba, compartiendo con su padre y contemplando los murales de las iglesias con su riqueza de imágenes y personajes. Se en contraba en la peculiar admiración de un niño, donde se rompen paradigmas, se cuestionan situaciones que a veces los adultos damos por sentado. Todo este vivir y observar sería el caldo de cultivo para una mirada subjetiva del cineasta sueco:

---

<sup>7</sup> Jordi Puigdoménech. *Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*, 245.

Quien ha nacido, como yo, en la familia de un pastor, aprende muy pronto a mirar más allá del decorado y ve la vida y la muerte. El padre tiene un entierro, una boda, un bautizo, un retiro; escribe un sermón. Se conoce muy pronto al diablo, y es necesario darle una forma concreta. Es aquí donde entra el juego de la linterna mágica, la caja de hierro con la lámpara de gas (todavía percibo el olor del hierro caliente) y las proyecciones.<sup>8</sup>

En este caso, una vez contemplada la muerte personificada, jugando al ajedrez, es probable que surgieran ya preguntas que Ingmar Bergman desarrollaría con el pasar de los años. Sin embargo, es interesante pensar en la agudeza que desde niño presentaba el sueco, sus observaciones y cuestionamientos. Al respecto sabemos que no era solo el personaje de la muerte quien le llamaba la atención, existe además todo un universo fantástico que formaba parte ya de su niñez.

38

Quando era niño acompañaba muchas veces a mi padre cuando tenía que ir a presidir el servicio religioso en las pequeñas iglesias aldeanas de los alrededores de Estocolmo. Para mí eran fiestas. En bicicleta viajábamos por los campos primaverales. Mi padre me enseñaba los nombres de las flores, de los árboles y de los pájaros. Pasábamos el día juntos, sin ser molestados por la vida ruidosa. El pequeño niño que yo era entonces, pensaba que la predicación era asunto de los adultos. Mientras que mi padre predicaba desde el púlpito y la congregación de los fieles rezaba, cantaba o ponía atención, yo concentraba toda mi atención en el misterioso mundo de la iglesia: sobre las bajas bóvedas, los gruesos muros, el aroma de la eternidad, la luz solar vibrante y de vivos colores sobre la extraña vegetación de las pinturas medievales y de las esculturas sobre los techos y paredes. Había todo lo que la fantasía podía desear: ángeles, santos, dragones, profetas, demonios, niños. Había animales aterradoros como la serpiente del paraíso, la burra de Balaam, la ballena de Jonás, el águila del Apocalipsis. Todo rodeado de un paisaje, celestial, terreno y submarino, hundido en una extraña belleza que, sin embargo, era bien conocida. En un bosque estaba la muerte sentada y jugaba ajedrez con el caballero.<sup>9</sup>

Se recalca este aspecto de la niñez precoz de Bergman porque años después son sus cuestionamientos existenciales los que dan riqueza a

8 Manuel Cerezales. *Entrevistas con directores de cine* (Madrid: Magisterio Español, 1969): 49.

9 Staehlin. *Cuadernos cinematográficos N.º 3*, 388-389.

muchos de sus filmes. Como en todo proceso artístico, las ideas fueron madurando y a los dieciocho años, constituido como el director de teatro más joven de su tiempo, dirige grupos teatrales en la universidad. Al poco tiempo crea la obra teatral *Pintura sobre madera* (1955), que luego evolucionaría en la película *El séptimo sello* (1957): «*Pintura en madera* se convirtió más adelante en *El séptimo sello*, una película irregular a la que tengo mucho cariño porque la hicimos en condiciones muy primitivas con una gran movilización de vitalidad y entusiasmo».<sup>10</sup>

Pero la maduración de toda obra de arte tiene que ver con el universo que engloba al artista que la forma, su experiencia personal, la filosofía que lo alimentó, su entorno cultural, etc. Hemos hablado hasta ahora de los antecedentes artísticos y filosóficos de *El séptimo sello*, faltaría añadir su contexto histórico, pues hay un factor que fue determinante en los artistas, filósofos y teólogos europeos del siglo XX: la guerra.

Europa, específicamente la generación que pudo vivir el horror de la Primera (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), comprendería todo lo terrible que esto trajo, en fin, pobreza, anarquía, destrucción y sobre todo muerte. Después de constatar todo esto se entiende el gran temor que implicaba la bomba atómica, que prometía ser más aniquilante y destructiva todavía y, por lo tanto, que con ella se cernía un escenario escatológico mayor. Porque si la guerra era nefasta, el conocimiento de lo que podría pasar con la bomba atómica implicaba el fin de la humanidad o 'el fin los tiempos':

Tuve la idea de hacer *El séptimo sello* al contemplar los motivos figurados en pinturas de iglesias medievales. Juglares errantes, la peste, los flagelantes, la muerte que juega al ajedrez, los verdugos de las brujas, las Cruzadas... Esta película no pretende dar una imagen realista de la vida en Suecia durante la Edad Media. Es un ensayo de poesía moderna, que traduce la vivencia de un hombre moderno, pero está realizado libremente con motivos medievales. En mi película el caballero regresa de las Cruzadas, como hoy un soldado regresa de la guerra. En el Medievo los hombres vivían en el temor de la peste. Hoy viven en el temor de la bomba atómica. *El Séptimo Sello* es una alegoría con un tema muy sencillo: el hombre, su eterna búsqueda de Dios y la muerte como única seguridad.<sup>11</sup>

10 Bergman. *Linterna mágica*, 184.

11 Puigdoménech. *Genealogía y esperanza...*, 73.

Así que Japón sintió la fuerza del poder atómico en 1945 en las regiones de Hiroshima y Nagasaki. El mundo pudo ver su horror y con ello el terror que experimentaba aquella generación de la primera mitad del siglo XX, algo que nos da más luces sobre el contexto histórico en el que fue realizada *El séptimo sello* (1957). Esta amenaza nuclear permanecería latente por más de cuarenta años, preocupación que la podemos ver reflejada en obras de otros cineastas, como el ruso Andréi Tarkovski (1932-1986) y su película *Sacrificio* (1986).

## Martin Heidegger. Contexto y filosofía aplicada

Con el objetivo de analizar desde la perspectiva heideggeriana expresada en el manifiesto *Ser y tiempo* (1927) los recursos simbólico-alegóricos que utilizó Ingmar Bergman en *El séptimo sello*, ayudaría, en primer lugar, dar luces sobre el contexto de quien, se dice, es uno de los filósofos más influyentes del siglo XX. En este sentido tomamos en cuenta que Martin Heidegger intenta corregir una interpretación convencional de la realidad, ubica o separa la noción de 'ser' de la de 'ente', jerarquiza el 'ser' ante lo 'cósico', identifica al ser humano y la consciencia que tiene este de existir y sobre todo hace una pregunta fundamental: «¿qué es el ser?», «¿qué significa ser?», ¿cómo nos relacionamos con el mundo de las cosas? En fin, dos mil quinientos años aproximadamente y aparece una pregunta que cuestiona directamente en qué consiste nuestra humanidad, pero que no se había manifestado con tal agudeza y puntualidad.

40

Martin Heidegger (Messkirch, 1889-1976) estudió filosofía en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, en donde fue asistente de Edmund Husserl (1859-1938), el fundador de la fenomenología, siendo esta última un estudio de la experiencia y la consciencia que capacita al conocimiento para referirse a los objetos en sí mismos, lo que la convierte en una base contundente para la formación del existencialismo, en este caso, heideggeriano. En la Universidad de Friburgo empieza su actividad como docente en 1915 y para 1933 se convierte en rector de dicha institución, ejerciendo todavía como profesor hasta 1945. Es notable que su actividad como docente y filósofo la desarrolló en su gran mayoría dentro del contexto de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Sin duda alguna, esta experiencia, esta observación y vivencias de aquellas circunstancias, enriquecieron su pensamiento, sobre todo si consideramos que los conflictos bélicos enfatizan las tensiones entre lo 'cósico', es decir, las cosas en sí mismas como objetos inertes y la existencia humana. En este sentido, hay que entender que el ser humano se encuentra aquí decidiendo sobre un universo cosificado que intenta poseer y arrebatar a su semejante, donde la existencia misma se vuelve objeto de reflexión y análisis. En ese contexto se hace más evidente la preocupación de los seres humanos por la existencia misma, pero, sobre todo, por la implicación que tiene con la muerte.

Por lo tanto, podríamos señalar que la corriente filosófica del existencialismo constituye un elemento consubstancial entre Heidegger, su contexto, y el mismo Bergman, sus antecedentes y precursores:

Gestado en el período de entreguerras, en los años cuarenta y cincuenta el existencialismo alcanzó una notable difusión — más allá, incluso, del ámbito estrictamente filosófico— de la mano de autores que emplearon como vehículo de expresión la novela y el teatro. El existencialismo pasó a ser, además de una corriente filosófica, un movimiento literario de repercusión mundial, como lo atestigua el éxito obtenido por ciertas obras de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus. Bergman ha sido, para muchos críticos, el autor paradigmático del existencialismo cinematográfico, que ha tenido en la figura del ruso Andréi Tarkovski otro de sus máximos exponentes, con obras como *Andrei Rublev* (*Andrei Rublev*, 1965), *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) y *Sacrificio* (*Sacrifice*, 1986), esta última rodada en Suecia, pocos meses antes de la muerte del realizador y en cuyo equipo técnico participaron los hijos de Ingmar Bergman y Max von Sydow.<sup>12</sup>

41

Para la comprensión del 'ser para la muerte' heideggeriano y su expresión en la obra de Ingmar Bergman, se han escogido escenas donde el principal protagonista, Antonius Block, expresa su búsqueda a respuestas existenciales, convirtiéndose en una expresión catártica con la cual el público se puede identificar. Nos referimos a 'expresión catártica' aquí, porque Block se convierte de alguna manera en la voz del director, cuyos diálogos, como muchos concuerdan, consisten en expresiones de la lucha interna del propio Bergman, por lo menos en la primera parte de su carrera cinematográfica.

---

12 Puigdoménech. *Genealogía y esperanza...*, 157.

Para nuestro análisis hemos elegido entonces cuatro escenas: la primera, donde el personaje de Antonius Block tiene el primer encuentro con la prosopopeya de la muerte. La segunda, cuando intenta ante un confesionario expresar sus conflictos internos y la muerte se hace pasar por el confesor. La tercera, en la que realiza preguntas a la chica acusada de bruja, momentos antes de que la ejecuten. Por último, analizaremos el diálogo con su escudero Juan, mientras se encuentran en la casa de Block, momentos antes de morir. Es decir, escenas donde los diálogos constituyen propiamente elementos simbólico-alegóricos dignos de analizar y útiles en la labor de comprender la cuestión del 'ser para la muerte' heideggeriano.

42 El caballero cruzado Antonius Block (Max von Sydow, 1929-2020) ha estado en diferentes batallas, en donde ha expuesto su vida. Esta condición lo convierte en un personaje que observa la existencia con cierta profundidad de pensamiento. Block ha viajado miles de kilómetros durante más de 10 años para defender su postura religiosa, exponiéndose además a la peste negra. Ha conocido muchas partes de Europa y Asia, luchando y batallando por la liberación de la 'Tierra Santa' en plena pandemia. Así que Block llega a su país natal, Suecia, como desencantado de la vida, enriquecido en conocimiento y experiencia, pero lo más importante, con una carga existencial muy diferente a cualquiera y que va aflorando conforme se desarrolla la historia.

Siguiendo la misma línea de *Macbeth*, después de sus encuentros con la destrucción y muerte tiene un encuentro místico, una necesidad de respuestas que no encuentra objetivamente. En este sentido, el *Macbeth* shakesperiano, experimenta también encuentros con personajes místicos, en una geografía inhóspita que, más allá de un vaticinio, le da una sentencia, haciéndolo reflexionar sobre su paso por el mundo. Una de las grandes diferencias entre *Macbeth* y Block es que en el universo de Block no hay fantasmas o almas errantes, suficiente con el cristianismo que tiene a su Dios y su demonio. Por otra parte, Block tiene siempre presente que podría morir en cualquier momento, por lo tanto, es aceptable que su encuentro con la muerte o personificación de la misma se haya dado de una manera tan valiente, sin mayores asombros, con preguntas y con un ofrecimiento de negociación frente a quien tiene el poder inevitable.

Una vez entendida la descripción del perfil de Block, sería conveniente exponer ciertos términos utilizados por Heidegger en *Ser y tiempo* (1927) para luego comenzar en el análisis de las escenas.

Acertadamente Heidegger entra en una categorización de términos necesaria para cuestionar la forma de nombrar la existencia humana y su consciencia de existir. Muestra la necesidad de jerarquizar los conceptos, aclarar el significado de 'ser', 'ente', 'Dasein', ordenando, como ya se ha dicho, preguntas sobre la existencia. Es por esto que comienza su texto citando a Platón (427 a.C. – 347 a.C.), quien ya habla en *El sofista* del significado implícito que adquieren ciertas palabras como 'ente' y que, por lo tanto, se da por sentado que todos conocemos a qué se refieren.

En la cultura occidental, la terminología 'ente' se convierte en un supuesto, con una perspicacia poco definida y ligera. No es cierto que se sepa lo que esta palabra significa en su totalidad; al contrario, existe una falta de definición al respecto, arrastrada durante miles de años. Algo muy parecido pasa con el término 'ser', que se lo identifica o comprende de manera muy similar a 'ente', como si se tratara de algo indefinible o indefinido.

43

“Porque manifiestamente vosotros estáis familiarizados desde hace mucho tiempo con lo que propiamente queréis decir cuando usáis la expresión 'ente'; en cambio, nosotros creíamos otrora comprenderlo, pero ahora nos encontramos en aporía”. ¿Tenemos hoy una respuesta a la pregunta acerca de lo que propiamente queremos decir con la palabra “ente”? De ningún modo. Entonces es necesario plantear de nuevo *la pregunta por el sentido del ser*. ¿Nos hallamos hoy al menos perplejos por el hecho de que no comprendemos la expresión “ser”?<sup>13</sup>

Es por esto que el filósofo alemán realiza un anuncio/denuncia, teniendo en cuenta que, desde Platón y Aristóteles, dichos significados han sufrido solo ciertos 'retoques' hasta llegar a Hegel (177-1831), pero sin tener la profundidad indicada, por lo cual han caído en un vacío y trivialidad. Ante la posibilidad de una respuesta mucho más explícita a la pregunta ¿qué es el ser?, Heidegger expone:

---

13 Martín Heidegger. *Ser y tiempo*, 12.



Hoy esta pregunta ha caído en el olvido, aunque nuestro tiempo se atribuya el progreso de una reafirmación de la "metafísica". Pese a ello, nos creemos dispensados de los esfuerzos para volver a desencadenar una *γίγαντομαχία περι τῆς οὐσίας*. Sin embargo, esta pregunta no es una pregunta cualquiera. Ella mantuvo en vilo la investigación de Platón y Aristóteles, aunque para enmudecer desde entonces —*como pregunta temática de una efectiva investigación*. Lo que ellos alcanzaron se mantuvo, a través de múltiples modificaciones y "retoques", hasta la *Lógica* de Hegel. Y lo que, en el supremo esfuerzo del pensar, le fuera antaño arrebatado a los fenómenos, si bien fragmentaria e incipientemente, se ha convertido desde hace tiempo en una trivialidad.<sup>14</sup>

Comencemos entonces por el término 'ente'. Al hablar de personificación de algo, y en nuestro caso específico de la muerte, nos referimos a la personificación de un ente. Pero, ¿qué es un ente exactamente? 'Ente' es todo lo que puede ser nombrado, independientemente de que exista o no de manera tangible o concreta, física o mentalmente. El 'ente' se convierte en una herramienta necesaria para completar un concepto o idea de un algo. Así mismo, ese 'concepto' forma parte de un universo de entes que conforman el significado de todo lo existente para nosotros, que también somos entes:

44

Pero llamamos "ente" a muchas cosas y en diversos sentidos. Ente es todo aquello de lo que hablamos, lo que mentamos, aquello con respecto a lo cual nos comportamos de esta o aquella manera; ente es también lo que nosotros mismos somos, y el modo como lo somos.<sup>15</sup>

Por ejemplo, hasta la idea o concepto de alma humana, independientemente de que exista o no, de que sea una realidad propiamente, se encuentra ya determinada de alguna manera, con sus respectivas variantes de acuerdo a religiones y culturas. Desde la perspectiva heideggeriana, el alma humana constituye un ente, porque se puede nombrar como concepto, idea o realidad. Este concepto o idea contribuye a la creación de nuestro universo existencial.

Los seres humanos precisan de los 'entes' para construir el sentido de sus ideas, o lo que es lo mismo, que construyen el sentido del ente porque, de esa manera, se relacionan desde las cosas propiamente

---

14 *Ibíd.*, 13.

15 *Ibíd.*, 17.

te, desde la experiencia de lo existente o lo creado para ser utilizado (herramientas), o para complementar, explicar una idea o una función del universo ya existente, como los personajes ficticios o mitológicos. Es así que Bergman, para desarrollar la personificación de la muerte, utilizó elementos de ideas ya existentes en el imaginario colectivo, como un rostro cadavérico, vestuario negro, etc. Heidegger explica:

*Lo puesto en cuestión* en la pregunta que tenemos que elaborar es el ser, aquello que determina al ente en cuanto ente, eso con vistas a lo cual el ente, en cualquier forma que se lo considere, ya es comprendido siempre. El ser del ente no "es", él mismo, un ente. El primer paso filosófico en la comprensión del problema del ser consiste en no μύθόν τινα διηγείσθαι, en "no contar un mito", es decir, en no determinar el ente en cuanto ente derivándolo de otro ente, como si el ser tuviese el carácter de un posible ente. El ser, en cuanto constituye lo puesto en cuestión, exige, pues, un modo particular de ser mostrado, que se distingue esencialmente del descubrimiento del ente. Por lo tanto, también lo *preguntado*, esto es, el sentido del ser, reclamará conceptos propios, que, una vez más, contrastan esencialmente con los conceptos en los que el ente cobra su determinación significativa.<sup>16</sup>

45

Como ya hemos expuesto, el principal propósito de Heidegger al escribir *Ser y tiempo* (1927) fue responder la pregunta por el ser. Así que lógicamente nuestro siguiente paso consistirá en dilucidar la terminología 'ser'. En lo que respecta a los términos propiamente, Heidegger se ve en la necesidad, en la tarea previa de explicar o determinar esta palabra, teniendo en cuenta que se ha convertido ya en un concepto universal, es decir, que 'ser' se ha establecido como un 'supuesto' para todos nosotros, es una palabra que tiene una comprensión implícita y vaga. Así, por ejemplo, cuando nos referimos casi de forma general a un 'ser', lo común es que se crea o se entienda que nos referimos solamente a un ser vivo (persona, animal o planta), porque es el concepto más universal.

Se dice: el concepto de "ser" es el más universal y vacío. Como tal, opone resistencia a todo intento de definición. Este concepto universalísimo y, por ende, indefinible, tampoco necesita ser definido. Todo el mundo lo usa constantemente y comprende ya siempre lo que con él quiere decir. De esta manera, lo que estando oculto incitaba y mantenía en la inquietud al

---

16 *Ibid.*

filosofar antiguo, se ha convertido en algo obvio y claro como el sol, hasta el punto de que si alguien insiste en preguntar aún por ello, es acusado de error metodológico.<sup>17</sup> [...] No *sabemos* lo que significa "ser". Pero ya cuando preguntamos: "¿qué es 'ser'?", nos movemos en una comprensión del "es", sin que podamos fijar conceptualmente lo que significa el "es". Ni siquiera conocemos el horizonte desde el cual deberíamos captar y fijar ese sentido. *Esta comprensión del ser mediana y vaga es un factum*.<sup>18</sup>

Tomando como punto de referencia el pequeño perfil que hemos realizado del personaje de Antonius Block, podemos dilucidar también otro término: *Dasein*, esto es, el ser en su aquí y su ahora, el ser humano. Así que, desde la perspectiva heideggeriana podríamos considerar que Block se encuentra en una condición de ser-en-el-mundo porque simplemente es, existe, se ubica en un lugar o espacio determinado. Por otra parte, también realiza cuestionamientos, y el *Dasein* también es ese ente y el único que entra por medio de su consciencia en determinados cuestionamientos. El *Dasein* no es tan solo un ente, es un ente que se preocupa por su ser, por su existencia a través del tiempo:

46

El planteamiento de esta pregunta, como modo de *ser* de un ente, está, él mismo, determinado esencialmente por aquello por lo que en él se pregunta —por el ser. A este ente que somos en cada caso nosotros mismos, y que, entre otras cosas, tiene esa posibilidad de ser que es el preguntar, lo designamos con el término *Dasein*.<sup>19</sup>

Como hemos referido anteriormente, el personaje de Block ha tenido un recorrido por diferentes regiones de Europa y Asia, ha experimentado diferentes circunstancias, ha sido protagonista de las cruzadas y su intervención en determinados acontecimientos ha tenido consecuencias. Block, al igual que cualquiera en este mundo, es producto de su pasado y está constituido, entre otras cosas, por los sucesos. El pasado lo ha formado, o lo que es lo mismo, el *Dasein* (ser-ahí) es forjado por los acontecimientos que lo suscitaron:

Expresa o tácitamente, él es su pasado. Y esto no sólo en el sentido de que su pasado se deslice, por así decirlo, "detrás" de él y que el *Dasein* posea lo pasado como una propiedad que esté todavía ahí y que de vez

---

17 Heidegger. *Ser y tiempo*, 13

18 *Ibíd.*, 16.

19 *Ibíd.*, 18.

en cuando vuelva a actuar sobre él. El Dasein "es" su pasado en la forma propia de su ser, ser que, dicho elementalmente, "acontece" siempre desde su futuro. En cada una de sus formas de ser y, por ende, también en la comprensión del ser que le es propia, el Dasein se ha ido familiarizando con y creciendo en una interpretación usual del existir [*Dasein*].<sup>20</sup>

Es decir, la historicidad que el *Dasein* experimenta o conforma, es parte de él, de sí mismo. Recordemos que para Heidegger, el *Dasein* está en constante formación, el *Dasein* es siempre un proyecto, en tanto que el tiempo es solo una herramienta desde el punto de vista óntico de la palabra; sin embargo, ontológicamente hablando, el *Dasein* es su tiempo, el *Dasein* es el tiempo. Esto último por cuanto resulta imposible separar el ente de su tiempo o su propio tiempo, de lo que fue, es y será.

## Referencias bibliográficas

- Bergman, Ingmar. *Linterna mágica*. Editorial Titivillus, 2015.
- Cerezas, Manuel. *Entrevistas con directores de cine*. Madrid: Magisterio Español, S.A. 1969.
- Dreyer, Carl T. *Reflexiones sobre mi oficio*. Barcelona: Paidós. 1999.
- Gómez García, Juan Antonio. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Fundamentos – Colección Arte, 2002.
- González Fernández, Javier. *Lo que nos importa de Bergman*. Eikasía. Revista de Filosofía, año III, 14. Noviembre 2007: <https://www.revistadefilosofia.org/numero14.htm>.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1995.
- . *Ser y tiempo* (1927). Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl).
- Liébana Liébana, Raúl. *Ingmar Bergman, celuloide obsesivo*. Tijeretazos [Postri-ziny]. <http://tijeretazos.org/Cuadernos/Bergman/Bergman101.htm>
- Puigdoménech López, Jordi. *Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41690>.
- Stahlin, Carlos. *Cuadernos Cinematográficos* N.º 3. Universidad de Valladolid, 1968.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, 30.