10

Fotograma de *Gritos y Susurros* (Ingmar Bergman, 1972)

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 II

Henry Michael Benítez Torres
Investigador independiente
Guayaquil, Ecuador
henry.benitez@uartes.edu.ec

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 II
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, analizando los elementos simbólico-alegóricos de las dos películas mencionadas desde la perspectiva heideggeriana y su expresión a través del arte.
Palabras claves: muerte, personificación, obra de arte, Bergman, propuesta filosófica, Heidegger, ser.

RECIBIDO: 13 de julio de 2020 ACEPTADO: 30 de julio de 2020

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 II

Abstract: Death is a universal theme, which terrifies many, impresses almost everyone and always carries many unknowns. The present research work consists of analyzing two works 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 and its expression through art.

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

Análisis de *El séptimo sello* desde la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte'

En un artículo anterior hemos podido adelantar algunos elementos de la postura heideggeriana que se verán complementados al explicar las escenas escogidas para nuestro análisis. Entrando en el punto neurálgico que nos compete en este capítulo, el film *El séptimo sello*, todo a blanco y negro, nos da una sensación de envejecimiento o nos habla de una historia suscitada en un tiempo pasado. Así mismo, el blanco y negro le da un toque aparentemente atemporal. La dirección de fotografía estuvo a cargo del sueco Gunnar Fischer (1910-2011), quien colaboró en otras películas con Bergman, entre las que resaltan *Un verano con Mónica* (1953), *Sonrisas de una noche de verano* (1955), *Fresas Salvajes* (1957) y *El Ojo del mal* (1960).

El séptimo sello comienza con una voz en *off* que recita el texto bíblico de Apocalipsis 8: 1-2, 6, mientras se observa el cielo, las nubes y el vuelo suspendido de un águila:

> Cuando el Cordero rompió el séptimo sello, hubo silencio en el cielo como por media hora. Y vi a los siete ángeles que están de pie delante de Dios, a los cuales se les dieron siete trompetas. [...] Los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas.

Se trata de una porción bíblica escatológica que para el mundo cristiano implica el final de la existencia de la humanidad. Aquí, el Dios cristiano anuncia el fin de la existencia humana, el *éschaton*, habiendo cumplido ya con una serie de castigos o vaticinios ocurridos progresivamente. Consideremos que, si hablamos de un 'séptimo sello', el último en este caso, es porque existen seis sellos anteriores que implicaron juicio, destrucción, hambre, enfermedades, muerte y fenómenos naturales, respectivamente. Es decir, el final de los tiempos fue un proceso de dolor que, ahora, presenta la culminación del mismo.

En este filme, Bergman nos presenta un estado de cosas determinado, como si *a priori* un designio divino rigiera el mundo de los humanos sin que estos tuvieran oportunidad de impugnarlo y, por lo tanto, la muerte es eminente. La primera escena no solo es el símbolo de la hegemonía de un cristianismo occidental; además, es la necesidad de responder a toda una tradición nórdica, a la influencia de un protestantismo vigente por más de cuatrocientos años, a pesar de que la obra se desarrolla en otro contexto histórico.

> [...] cabe tener en cuenta que los cuatro siglos de luteranismo han dejado una profunda huella en la comunidad sueca, un influjo que aún se deja sentir poderosamente en la mentalidad de sus ciudadanos de hoy y de la que Ingmar Bergman, hijo, por añadidura, de un pastor protestante, es un claro exponente como bien señala el estudioso de la obra bergmaniana Camilo Bassotto: *El estilo de Bergman es inconfundible revelador del hombre y de su personalidad; se caracteriza por poseer una potente fantasía, una imaginación lúcida, 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.*[1]

A continuación, yace un hombre recostado en la playa, se trata del personaje principal, Antonius Block. Por el motivo de la cruz en su vestimenta, por lo que esto conlleva y la espada que sostiene con su mano

1 Puigdoménech, *Genealogía y esperanza...*, 24.

derecha, notamos que se trata de un caballero cruzado. Aparentemente se ha despertado en la mañana y tiene una expresión meditativa. ¿Este caballero cruzado es acaso la representación de una lucha interior, de un intento, ya sea personal o de toda una cultura que defiende la fe ante los arrebatos de un existencialismo que exige respuestas? ¿Bergman, de cierta manera, estaría vaticinando una disminución considerable a nivel nacional de la fe a causa de un sentir generalizado de un cristianismo sin respuestas?:

> Por otro lado, en un país como Suecia, hoy enormemente secularizado, la tradición luterana ha dejado como herencia un cierto pesimismo que encuentra su reflejo en la visión del ser humano que pervive en algunos realizadores suecos. Este cine puede resultar de innegable valor a la hora de investigar la cultura de un país que, a partir del tránsito del protestantismo riguroso a un tipo de sociedad secularizada y moralmente liberal, ha llegado con el paso del tiempo a convertirse en modelo progresista de libertades, apareciendo, no obstante, algunos efectos no deseados como son el problema del alcoholismo o un pesimismo latente que se concreta en un elevado porcentaje de suicidios y depresiones.[2]

Así que Block despierta en una playa, como arrojado en un mundo, algo fastidiado, tomando consciencia de un lugar al que está a punto de descubrir de otra manera. A su alrededor están el mar, su compañero escudero, un acantilado y sus respectivos caballos; en fin, elementos de un universo o una naturaleza en la cual Block constituye un elemento más. Esta descripción de un entorno geográfico, de una convivencia con una naturaleza muchas veces hostil, con un vecindario comúnmente costanero, específicamente con una rigurosidad climática forma parte de la tradición nórdica. Bergman nos deja ver esta relación en algunas de sus otras películas, como *El manantial de la doncella* (1960), *Como en un espejo* (1961) y *La hora del lobo* (1968).

> La impactante presencia del medio natural nórdico y su extrema rigurosidad climática, presentes ya en la literatura septentrional desde sus orígenes, en la Saga de *Egil Skallagrimsson*, del islandés Snorri Sturlson,

2 Puigdoménech, *Genealogía y esperanza...*, 35.

> han sido el escenario habitual en el que realizadores como Carl T. Dreyer, Alf Sjöberg, Mauritz Stiller o Victor Sjöström han ambientado sus ficciones cinematográficas, siguiendo, por otro lado, la línea marcada por la tradición literaria escandinava en la que el naturalismo sueco de raíz romántica ocupa un lugar de privilegio: *Suecia es un país grande y alargado, rodeado de archipiélagos y mares, atravesado por ríos, arroyos, lagos, lagunas, pantanos y riachuelos. La sólida alianza de la literatura sueca con la naturaleza se nutre con frecuencia y al pie de la letra del agua: el cambio de estaciones, los juegos de luces, lo rumoroso, lo chispeante, el gotear y el fluir del líquido elemento* [...].[3]

Ahora bien, la cuestión aquí es cómo contribuye esta primera escena en la construcción de la noción de 'ser para la muerte'. Heidegger podría decir que Antonius Block se encuentra en la condición de 'eyecto' o 'arrojado'. 'Eyecto' es ese *Dasein* que se ve 'arrojado en un mundo', es decir, que un día se percata y se enfrenta a su propia consciencia. Es esa conciencia de saber que existes, que no pediste nacer, pero estás en el mundo irremediablemente y que no se pueden controlar las circunstancias de esa existencia. Simplemente Block se encuentra 'ahí':

> Este carácter de ser del Dasein, oculto en su de- dónde y adónde, pero claramente abierto en sí mismo, es decir, en el "que es", es lo que llamamos la *condición de arrojado* [*Geworfenheit*] de este ente en su Ahí; de modo que, en cuanto estar-en el-mundo, el Dasein es el Ahí. El término "condición de arrojado" mienta la *facticidad de la entrega a sí mismo.* El *factum* de "que es y tiene que ser", abierto en la disposición afectiva del Dasein, no es aquel "que [es]" que ontológico, categorialmente expresa el carácter de hecho, propio del estar-ahí. Este carácter sólo es accesible a la constatación que se origina en la mirada contemplativa. En cambio, el "que [es]" abierto en la disposición afectiva debe concebirse como determinación existencial del ente que es en la forma del estar-en-el-mundo.[4]

Nos percatamos entonces que Block se levanta en un 'estado de ánimo' determinado, circunspecto, que de alguna manera manifiesta ese *Dasein* que no pidió venir al mundo, pero que tiene consciencia de su

3 Puigdoménech, *Genealogía y esperanza...*, 22.
4 Heidegger, *Ser y tiempo*, 139.

existencia en medio de una geografía de la cual forma parte junto con los entes que le rodean. En ese mundo que el *Dasein* se ve arrojado, las cosas ya significan por sí mismas, así que de alguna manera se trata de un entorno geográfico, una flora y fauna impuestas, una conjugación de entes con los que el *Dasein* se relaciona e interpreta. Algo que refuerza incluso mucho más esta experiencia de 'arrojado' o 'caído' es que cada elemento tiene un nombre que le ha sido impuesto ya:

> El mundo del Dasein deja, pues, en libertad un tipo de ente que no sólo es enteramente diferente del útil y de las cosas, sino que, por su modo de ser *de Dasein,* y en la forma del estar-en-el-mundo está, él mismo, "en" el mundo en el que al mismo tiempo comparece intramundanamente. Este ente ni está-ahí ni es un ente a la mano, sino que es *tal como* el mismo Dasein que lo deja en libertad- también *existe y existe con él.* Si se quisiese, pues, identificar el mundo en general con el ente intramundano, habría que decir: el "mundo" es también Dasein.[5]

Mientras Block permanece recostado podemos observar un tablero de ajedrez a su lado. El juego de ajedrez se desarrolla, como ya es sabido, entre dos jugadores, con piezas comúnmente blancas y negras. Este juego de tablero constituye aquí y, en primera instancia, expresión de lo binario, del bien y el mal, del cuerpo y el alma, etc. Está claro, no obstante, que según el contexto y con mayor propiedad simboliza el juego que cada persona tiene con la muerte constantemente, es decir, la vida versus la muerte. La estrategia de cada partida puede determinar que 'tu juego' sea más largo, a pesar de que la habilidad del contrincante, en este caso nada más y nada menos que la muerte, puede hacer que todo termine rápidamente en un par de jugadas. Muchas veces no depende tanto de la duración del 'juego', sino de la forma en que cada uno asume esta vida. Desde el punto de vista metafórico, la pérdida o desaparición de las figuras en el tablero resulta una expresión bastante convincente del paso del tiempo y la proximidad del fin de todo. No obstante, aunque se ganara esta partida el juego tiene que terminar. Al respecto James F. Scott opina:

> En lugar de someterse a su terrible compañero de viaje, *Blok* reta a la Muerte a una partida de ajedrez. A partir de entonces, la película se

5 Heidegger, *Ser y tiempo*, 123.

> desarrolla conjugando la acción realista y la acción simbólica, reflejo del proceso mental y espiritual del protagonista. El juego de ajedrez se muestra primero en una sobreimpresión. Mientras los dos protagonistas hacen avanzar a sus reyes, la imagen geométrica del tablero de ajedrez se disuelve sobre la imagen asimétrica y cambiante del mar. La cámara indica así la búsqueda por parte de *Blok* de una filosofía estructurada en la lógica que pueda poner en orden el fluir, casi inútil, de la experiencia, y así devolverle su fe. En este punto sabemos que la partida con la Muerte progresará y terminará de una forma análoga a la lucha que mantiene *Blok* con el espíritu de la negación que amenaza su universo moral. A lo largo de toda la película, la retórica de Bergman nos irá recordando esta conexión continua entre el ajedrez y el mundo.[6]

Sin embargo, aventurando una exégesis de tipo heideggeriana, este tablero de ajedrez podría simbolizar también los recursos que tiene el *Dasein* a mano a la hora de tomar decisiones en un mundo de posibilidades. Es como si Block observara cuáles son sus posibilidades dado que el *Dasein* en sí mismo es posibilidad; es decir, se desarrolla a medida de las decisiones que va tomando. Esas posibilidades constantemente están modificando su ser, por lo que el *Dasein* se trata siempre de un proyecto, está en un cambio constante y nunca está completo:

> El ente al que en su ser le va este mismo se comporta en relación a su ser como en relación a su posibilidad más propia. El Dasein *es* cada vez su posibilidad, y no la "tiene" tan sólo a la manera de una propiedad que estuviera- ahí. Y porque el Dasein es cada vez esencialmente su posibilidad, este ente *puede* en su ser "escogerse", ganarse a sí mismo, puede perderse, es decir, no ganarse jamás o sólo ganarse "aparentemente".[7]

Así que todo *Dasein* asume su propia existencia, por lo cual cree siempre entender que las decisiones que toma son para beneficio de esa existencia:

> El Dasein, mientras es, ya se ha comprendido y se sigue comprendiendo desde posibilidades. El carácter proyectivo del comprender implica,

6 Puigdoménech, *Genealogía y esperanza*..., 247.
7 Heidegger, *Ser y tiempo*, 52.

> además, que el comprender no capta lo que él proyecta —las posibilidades— en forma temática. Ese modo de captación priva a lo proyectado precisamente de su carácter de posibilidad, reduciéndolo a la condición de un dato simplemente mentado, mientras que el proyecto, en el proyectar mismo, pro- yecta ante sí la posibilidad en cuanto posibilidad y la hace *ser* tal. El comprender, en cuanto proyectar, es el modo de ser del Dasein en el que éste *es* sus posibilidades como posibilidades.[8]

Así que, mientras el caballero arregla su escaso equipaje, se aparece a sus espaldas el personaje de la muerte. Como advirtiendo esta presencia, voltea su rostro y mira a la muerte, comenzando un interesante dialogo:

EL CABALLERO: ¿Quién eres tú?
LA MUERTE: La muerte.
EL CABALLERO: ¿Es que vienes por mí?
LA MUERTE: Hace tiempo que camino a tu lado.
EL CABALLERO: Ya lo sé.
LA MUERTE: ¿Estás preparado?
EL CABALLERO: El espíritu está pronto, pero la carne es débil.

La muerte alza su manto negro y se aproxima hacia Block, y este dice:

EL CABALLERO: Espera un momento.
LA MUERTE: Es lo que todos decís. Pero yo no concedo prórrogas.
EL CABALLERO: Tú juegas al ajedrez, ¿verdad?
LA MUERTE: ¿Cómo lo sabes?
EL CABALLERO: Ah... Lo he visto en pinturas y lo he oído en canciones.
LA MUERTE: Pues sí, realmente soy un excelente jugador de ajedrez.
EL CABALLERO: No creo que seas tan bueno como yo.
LA MUERTE: ¿Para qué quieres jugar conmigo?
EL CABALLERO: Es cuenta mía.
LA MUERTE: Por supuesto.
EL CABALLERO: Juguemos con una condición, si me ganas me llevarás contigo, si pierdes la partida me dejarás vivir.

8 Heidegger, *Ser y tiempo*, 148-149.

> Block coge dos fichas con ambas manos y las lleva hacia su espalda para luego sacarlas empuñadas con ambas manos. La muerte escoge una mano.
>
> EL CABALLERO: Las negras para ti.
> LA MUERTE: Era lo lógico, ¿no te parece?
>
> Comienzan la partida y la imagen de ambos jugadores se funde con la imagen del cielo.

Como habíamos referido ya, en *El séptimo sello* encontramos una importante prosopopeya o personificación cinematográfica de la muerte. Seguramente Bergman se inspiró en *The Everyman* (1903-1911), una obra de teatro realizada por el alemán Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), teniendo en cuenta la evidente similitud con los personajes, la representación de la muerte y los problemas existenciales. De hecho, el personaje de la muerte que propone Bergman tiene características muy teatrales.

La 'presentación impositiva' que hace el personaje de la muerte ante el caballero Block se realiza en una forma poco convencional: al aire libre, a plena luz del día y sin efectos especiales. Ingmar Bergman toma como director cinematográfico grandes riesgos; utiliza un personaje con características más teatrales que cinematográficas y evade esa 'seguridad' que dan los espacios oscuros, cerrados y con escenografías tétricas o sombrías. Estos elementos, anteriormente mencionados, fueron y son utilizados para representar personajes misteriosos u oscuros. De aquellas décadas contemporáneas a Bergman podemos mencionar, por ejemplo, filmes como *Nosferatu* (1922) de Friedrich W. Murnau, *El hombre que ríe* (1928) de Paul Leni (1885-1929) y *Drácula* (1931) de Tod Browning (1880-1962). En estas películas aparecen representaciones de personajes del género fantástico o con raíces mitológicas, cuyas puestas en escena son realizadas con todo el cuidado necesario para conservar su misterio y tenebrosidad. Por supuesto que se podría decir que los ejemplos mencionados, por pertenecer al expresionismo alemán, necesitan de esas características. No obstante, el formato de la oscuridad en espacios cerrados ha sido siempre un cliché que muy pocos cineastas han decidido cuestionarse en la línea del misterio con personajes místicos.

Entonces aparece Bergman en *El séptimo sello* (1957) con una propuesta bastante novedosa, por lo menos para su época, acertado en su decisión de presentar a la prosopopeya de la muerte a plena luz de la mañana, a orillas del mar, sin escenografías recreando misterio y con tan solo un traje negro. Esta es una forma bergmaniana de comunicar la realidad y fuerza que tiene la muerte y en la película no solo se muestra a esta como un personaje, sino también como un estado.

La mímesis de la correlación que se conjuga entre la existencia humana y la muerte es un reto interesante también para cualquier artista. De hecho, más que una imitación, Bergman interpreta, traduce el aspecto de la muerte, el cómo sería si... Así que plasmar el impacto de la muerte sobre o en las personas, pero no la muerte en apariencias, se trataría de un logro alcanzado por pocos.

El hecho de darle cualidades humanas a entes, en este caso, la muerte, es un recurso artístico que permite delimitarlos y alejarlos de sus características que, en otras instancias, los ponen fuera de nuestro alcance como individuos terrenales. La personificación de la muerte permite al artista realizar preguntas al personaje, entrar en un diálogo filosófico, esperar respuestas, materializar acciones y actitudes de este personaje. De esta manera se enriquece la filosofía que se ha generado en torno a él, y se sigue cumpliendo una función catártica, dado que la muerte está presente en *El séptimo sello* como personaje y como un 'estado'.

Es así que una supuesta conversación con la muerte se convierte en la expresión concreta de un tema que, filosóficamente, es de índole abstracta, delimitándolo entonces a un personaje alcanzable, accesible hasta cierto punto. Pareciera que el hambre existencial de Antonius Block hace posible incluso que su encuentro con la muerte fuera menos impresionante o espectacular, como si ya la estuviera esperando hace bastante tiempo; de hecho, en el diálogo queda confirmado. Sin embargo, la necesidad de seguir viviendo se hace rápidamente evidente con la petición y las condiciones de Block.

En este sentido, hay que tener en cuenta que el *Dasein* es el ser que se cuestiona también su propia existencia, tiene consciencia de la problemática de verse arrojado en el 'mundo de los entes', en un mundo donde, como hemos dicho, los entes ya significan. El *Dasein* construye y reconstruye el sentido del ente o de los entes, a partir de las

relaciones que establece con estos, otorgándoles (nuevos) sentidos, haciendo historia y su propia historia: todo existe por y para el *Dasein*.

Siendo *a priori* la muerte un estado, Bergman la concibe con aspecto antropomórfico, restringiéndola —como se ha dicho— a un personaje que tiene cuerpo y hasta expresiones humanas. Habría que resaltar que en este primer encuentro que Block tiene con el personaje de la muerte, o al menos su primera reacción, es la del *Dasein* que, si bien conoce perfectamente que la muerte existe, no la considera como una experiencia inmediata para sí mismo:

> La publicidad del convivir cotidiano "conoce" la muerte como un evento que acaece constantemente, como un "caso de muerte". Este o aquel cercano o lejano "muere". Desconocidos "mueren" diariamente y a todas horas. "La muerte" comparece como un evento habitual dentro del mundo. Como tal, ella tiene la falta de notoriedad que es característica de lo que comparece cotidianamente. El uno ya tiene también asegurada una interpretación para este evento. El hablar explícito o también frecuentemente reprimido y "fugaz" sobre ella se reduce a decir: uno también se muere por último alguna vez; por lo pronto, sin embargo, uno se mantiene a salvo.[9]

Aunque, por otra parte, entendiendo su contexto de soldado cruzado, es más razonable su entrega a aceptar la proximidad constante con la muerte. Sabe que es un estado al cual estamos expuestos siempre y que tantas probabilidades o más tiene un soldado de morir, como una niña infectada por la peste o un bebé recién nacido:

> Antes bien, así como el Dasein, mientras esté siendo, ya *es* constantemente su no-todavía, así él *es* también siempre ya su fin. El terminar a que se refiere la muerte no significa un haber-llegado-a-fin del Dasein [*Zu-Ende-sein*], sino a un *estar vuelto hacia el fin* de parte de este ente [*Sein zum Ende*]. La muerte es una manera de ser de la que el Dasein se hace cargo tan pronto como él es. "Apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir".[10]

9 Heidegger, *Ser y tiempo*, 249.
10 Heidegger, *Ser y tiempo*, 242.

La segunda escena considerada para el análisis es aquella en que Antonius Block, en su búsqueda de respuestas, se encuentra en el interior de una iglesia. Decide confesarse sin saber qué decir exactamente, mientras la muerte se hace pasar como 'confesor' y le da a conocer sus conflictos existenciales y su desesperación:

> El Caballero se encuentra dentro de una iglesia. Se acerca a contemplar al Cristo crucificado. El Cristo tiene un rostro de dolor, con la boca abierta. Luego, el caballero mira hacia el confesionario donde ve a un personaje dentro del mismo, ignora que es la personificación de la muerte. El caballero se acerca al confesionario, inmediatamente empieza a expresar sus cuestionamientos existenciales:
>
> EL CABALLERO: Quiero confesarme y no sé qué decir... mi corazón está vacío. El vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro, me veo a mí mismo y al contemplarlo siento un desprecio profundo de mi ser. Por mi indiferencia hacia los hombres y las cosas, me he alejado de la sociedad en la que viví, ahora habito un mundo de fantasmas, prisionero de fantasías y ensueños.
> LA MUERTE: Y a pesar de todo, no quieres morir —le responde la Muerte, simulando ser el confesor.
> EL CABALLERO: ¡Sí, quiero!
> LA MUERTE: Entonces, ¿a qué esperas?
> EL CABALLERO: Deseo saber qué hay después.
> LA MUERTE: Buscas garantías.
> EL CABALLERO: Llámalo como quieras. ¿Por qué la cruel imposibilidad de alcanzar a Dios con nuestros sentidos? ¿Por qué se nos esconde en una oscura nebulosa de promesas que no hemos oído y milagros que no hemos visto? Si desconfiamos una y otra vez de nosotros mismos, ¿cómo vamos a fiarnos de los creyentes? ¡Qué va a ser de nosotros los que queremos creer y no podemos! ¿Por qué no logro matar a Dios en mí? ¿Por qué sigue habitando en mi ser? ¿Por qué me acompaña humilde y sufrido a pesar de mis maldiciones que pretenden eliminarlo de mi corazón? ¿Por qué sigue siendo una realidad que se burla de mí y de la cual no me puedo liberar? ¿Me oyes?
> LA MUERTE: Te oigo.

EL CABALLERO: Yo quiero entender, no creer. No debemos afirmar lo que no se logra demostrar. Quiero que Dios me tienda su mano, vuelva su rostro hacia mí y me hable.
LA MUERTE: Él no habla.
EL CABALLERO: Clamo a él en las tinieblas, desde las tinieblas nadie contesta a mis clamores.
LA MUERTE: Tal vez no haya nadie.
EL CABALLERO: ¡Pero entonces la vida perdería todo su sentido! ¡Nadie puede vivir mirando a la muerte y sabiendo que camina hacia la nada!
LA MUERTE: La mayor parte de los hombres no piensa en la muerte y en la nada.
EL CABALLERO: Pero un día llegan al borde de la vida y tienen que enfrentarse a las tinieblas.
LA MUERTE: Sí, y cuando llegan...
EL CABALLERO: ¡Calla! Sé lo que vas a decir: Que nos hace crear el miedo una imagen salvadora y esa imagen es lo que llamamos Dios.
LA MUERTE: Te estás preocupando.
EL CABALLERO: Hoy ha venido a buscarme la Muerte. Estamos jugando una partida de ajedrez. Es una prórroga que me da la oportunidad de hacer algo importante.
LA MUERTE: ¿Qué piensas hacer?
EL CABALLERO: He gastado mi vida en diversiones, viajes, charlas sin sentido. Mi vida ha sido un continuo absurdo. Creo que me arrepiento... fui un necio. En esta hora siento amargura por el tiempo perdido, aunque sé que la vida de casi todos los hombres corre por los mismos cauces. Por eso quiero emplear esta prórroga en una acción única que me dé la paz.
LA MUERTE: Por eso juegas al ajedrez con la Muerte.
EL CABALLERO: Empleo una táctica muy hábil, pero todavía no he perdido ni una sola de mis piezas —responde algo inseguro.
LA MUERTE: ¿Y supones que podrás engañar a la Muerte con tu juego?
EL CABALLERO: Gracias a una combinación de alfiles y caballos, que aún no me ha descubierto. Una jugada más y le arrebataré a la reina.

La Muerte se muestra tras el confesionario y dice:

LA MUERTE: Lo tendré en cuenta.

> Block se levanta con asombro y mira a través de las rejas del confesionario, observando al personaje de la Muerte, quien se ha hecho pasar por un confesor.
>
> EL CABALLERO: Me has traicionado. Tratas de engañarme, pero cuando nos enfrentemos de nuevo yo encontraré una salida.
> LA MUERTE: Nos veremos pronto, seguiremos jugando.
>
> Block se mira la mano con atención y dice:
>
> EL CABALLERO: Sí, es mi mano. La puedo mover, noto el pulso, corre la sangre. El sol sigue en lo alto iluminándolo todo. Y yo, ¡yo, Antonius Block, juego al ajedrez con la Muerte!

Bergman elige un escenario donde se muestra el interior de una iglesia, una religión impotente y sin respuestas, una muerte burlesca y sin fronteras ideológicas, religiosas o morales. Antonius Block se encuentra desesperado, y para ello se utilizan primeros planos de su rostro, transmitiendo esa especie de angustia similar a los planos que Carl Dreyer emplea también en *Juana de Arco* (1928), al tiempo que los parlamentos constituyen cuestionamientos existenciales, incógnitas de tipo clásico, de 'dónde se viene', hacia 'dónde se va', etc.

> Pero si, por otra parte, el Dasein ha hecho suya la posibilidad que hay en él no sólo de hacer transparente para sí mismo su propia existencia, sino también de preguntar por el sentido de la existencialidad misma, y esto quiere decir, de preguntar previamente por el sentido del ser en general, y si en este preguntar ha quedado abierta la mirada para la esencial historicidad del Dasein, entonces será imposible no ver que el preguntar por el ser, cuya necesidad óntico- ontológica ya ha sido señalada, está caracterizado, también él, por la historicidad. De esta manera, la elaboración de la pregunta por el ser, en virtud del más propio sentido de ser del interrogar mismo en cuanto histórico, no podrá menos de captar la intimación a preguntar por su propia historia, e.d., a volverse historiológica, para llegar de este modo, por medio de la apropiación positiva del pasado, a la plena posesión de sus más propias posibilidades de cuestionamiento.[11]

11 Heidegger, *Ser y tiempo*, 31.

Queda claro entonces que una de las características del *Dasein*, como ya se ha dicho anteriormente, es su cuestionamiento hacia la existencia. Por lo tanto, el *Dasein* es consciencia y Block tiene su propia consciencia, es un ente que por su consciencia se puede preguntar por su propio ser, o lo que Heidegger llama 'analítica existencial':

> La tarea de una analítica existencial del Dasein ya se encuentra bosquejada en su posibilidad y necesidad en la constitución óntica del Dasein. Ahora bien, puesto que la existencia determina al Dasein, la analítica ontológica de este ente requiere siempre una visualización de la existencialidad. Y a esta existencialidad la entendemos como la constitución de ser del ente que existe. Pero, ya en la idea de tal constitución de ser se encuentra la idea del ser en general. Y de este modo, la posibilidad de llevar a cabo la analítica del Dasein depende también de la previa elaboración de la pregunta por el sentido del ser en general.[12]

Block expresa su angustia como una experiencia o aprehensión de la cual no se puede escapar. En este caso, se puede tratar de su angustia ante una religión que ya no trae respuestas consigo, cuestiones que lo dejan solo ante la nada:

> En el ante- qué de la angustia se revela el "no es nada, no está en ninguna parte". La rebeldía del intramundano "nada y en ninguna parte" viene a significar fenoménicamente que *el ante-qué de la angustia es el mundo en cuanto tal.* La completa falta de significatividad que se manifiesta en el "nada y en ninguna parte" no significa una ausencia de mundo, sino que, por el contrario, quiere decir que el ente intramundano es en sí mismo tan enteramente insignificante que, en virtud de esta *falta de significatividad* de lo intramundano, sólo sigue imponiéndose todavía el mundo en su mundaneidad.[13]

Esa falta de respuestas constituye precisamente uno de los conductos a 'la nada', cuestión que se convierte en la fuente principal de la angustia de cada *Dasein*. La angustia entonces se trata de una experiencia, reacción ante ningún objeto definido, no nace de una razón o de un

12 Heidegger, *Ser y tiempo*, 23.
13 Heidegger, *Ser y tiempo*, 187-188.

temor a algo específico, sino que se trata de un sentir sin explicación, como un estado indescriptible.

> Mediante la experiencia de la angustia, Heidegger encuentra una característica fundamental de la existencia autentica: el ser-para-la-muerte, es decir, la aceptación de la muerte en cuanto "posibilidad absolutamente propia, incondicionada e insuperable del hombre". La angustia es la experiencia que le revela al hombre la presencia de la nada, de la nada de sentido, como escribe Heidegger en *Ser y Tiempo*, "de la posible imposibilidad de su existencia". La angustia no es miedo a los peligros y ni siquiera miedo a la misma muerte; ella, más bien, le permite al hombre entender la importancia de la existencia. No es lícito, en resumen, confundir la angustia con el temor: "El temor encuentra su apoyo en el ente del cual se preocupa en el mundo. La angustia, en cambio, brota del estar-ahí mismo. El temor llega de improviso de lo intramundano.[14]

La angustia ante la muerte (dando por sentado que la muerte se trata siempre de una posibilidad y por tanto algo aparentemente indefinido) determina que cada *Dasein* se enfoque en sus posibilidades, las que a su vez pueden darse de diferente grado. Incluso, estas posibilidades se pueden volcar en un propósito determinado, como la decisión de Block de proteger de la muerte a los comediantes, tomando esto como su propósito o misión de vida más evidente en el filme. Los juglares o cómicos ambulantes simbolizan aquí el prototipo de familia: esposo, esposa e hijo. Es como un matrimonio joven, la esposa joven y bella, el esposo con proyectos y su pequeña empresa y, por supuesto, un pequeño niño. No obstante, se puede entender como una exégesis de tipo religioso, como si se tratara de la Sagrada Familia, una especie de 'divina comedia' donde Dios solo juega con el destino humano, o permanece contemplativo.

Desde la perspectiva heideggeriana este pequeño grupo de personas representarían el *Dasman*, es decir, ese colectivo del cual el *Dasein* se desprende gracias a la consciencia:

> El retorno resuelto a la condición de arrojado, encierra en sí una *entrega* de posibilidades recibidas por tradición, aunque no necesariamente *en*

14 Giovanni Reale, Darío Antíseri. *Historia de la filosofía*, 323.

> *cuanto* tales. Si todo "bien" es un legado y si el carácter de la "bondad" consiste en la posibilitación de la existencia propia, entonces en la resolución se constituye siempre la transmisión de un patrimonio. Cuanto más auténticamente se resuelva el Dasein, es decir, cuanto más inequívocamente se comprenda a sí mismo desde su más propia y eminente posibilidad en el adelantarse hasta la muerte, tanto más certera y menos fortuita será la elección y hallazgo de la posibilidad de su existencia.[15]

Con una disposición afectiva, es decir, con un estado de ánimo ante un mundo que descubre, el *Dasein* y en virtud de la 'aperturidad' o 'apertura', o lo que es lo mismo, que el Dasein es su propia 'aperturidad' experimenta el mundo desde su condición de arrojado. Esa 'apertura' entonces se caracteriza, además de por su 'disposición afectiva', por la de 'comprender' sus posibilidades en la medida que toma consciencia del mundo. Así es que Block, al despertar en la playa junto a un tablero de ajedrez con sus respectivas piezas, desde ese 'comprender' se le presentan las opciones correspondientes, es decir, que debe comprender su existencia o lo que puede ser, su capacidad de ser o existir. Por lo que este 'comprender' siempre se da en relación con sus posibilidades, dependiendo de la experiencia ontológica de cada *Dasein*. En fin, que para Block este no se trata de un juego cualquiera, sino que está jugando con su última posibilidad: la muerte.

Otro elemento importante aquí es 'el discurso', que constituye la estructura, el lenguaje, a través del cual el *Dasein* se comunica con su entorno:

> Habladuría, curiosidad y ambigüedad caracterizan la manera como el Dasein es cotidianamente su "Ahí", es decir, la aperturidad del estar-en-el-mundo. En cuanto determinaciones existenciales, estos caracteres no son algo que está- ahí en el Dasein, sino que contribuyen a constituir su ser. En ellos y en su conexión de ser se revela un modo fundamental del ser de la cotidianidad, que nosotros llamamos la *caída* [*Verfallen*] del Dasein.[16]

Block es un ser que expresa lo que siente y entiende gracias a la 'habladuría', pero esta consciencia es expresada conjuntamente con su

15 Reale y Antíseri.*Historia de la filosofía*, 370.

16 Heidegger, *Ser y tiempo*, 177.

propia angustia. De hecho, todo el proceso que va desde evidenciar su consciencia, expresar sus posibilidades, realizar cuestionamientos, hasta llegar a la nada, es evidenciado gracias a la 'habladuría':

> La expresión "habladuría" ["*Gerede*"] no debe entenderse aquí en sentido peyorativo. Terminológicamente significa un fenómeno positivo, que constituye el modo de ser del comprender y de la interpretación del Dasein cotidiano. Ordinariamente el discurso se expresa y ya se ha expresado siempre en palabras. El discurso es lenguaje. Pero entonces, en lo expresado en el lenguaje subyace una comprensión e interpretación. En su condición de expresado, el lenguaje lleva en sí un estado interpretativo de la comprensión del Dasein. Este estado interpretativo, al igual que el lenguaje mismo, no se reduce a estar-ahí, sino que su ser es, también él, a la manera del Dasein.[17]

El hecho de que el *Dasein* se comunica con otros es fundamental y, por supuesto, en *El séptimo sello* se da cuenta de esto a través de la riqueza de los diálogos. En este tipo de comunicación, Antonius Block, como *Dasein* heideggeriano, manifiesta su consciencia, sus cuestionamientos, su angustia, gracias a un lenguaje común que establece con el resto de los entes y que tiene un tipo de expresión lingüística determinado:

> La expresión lingüística alberga, en el todo articulado de sus conexiones de significación, una comprensión del mundo abierto y, co-originariamente con ella, una comprensión de la coexistencia de los otros y del propio estar-en. Esta comprensión que está depositada en la expresión lingüística concierne tanto a la manera, alcanzada o recibida, como se descubre el ente, en cuanto a la correspondiente comprensión del ser, y a las posibilidades y horizontes disponibles para una ulterior interpretación y articulación conceptual.[18]

Block expresa entonces su necesidad de saber o encontrar respuesta en torno al sentido de su propio ser. El horizonte que hace posible la comprensión del ser, en cuanto ser, es el tiempo. Así la existencia de una persona significa a consecuencia de que tiene un tiempo determinado

17 Heidegger, *Ser y tiempo*, 170.
18 Ibíd.

de existencia, por lo que la vida se hace mucho más valiosa en la medida que se estrecha ese tiempo que no se ha utilizado o falta por utilizar.

Es importante hacer notar que esta película quizás tuviese implicaciones diferentes si el caballero tuviese, además de su esposa, uno o varios hijos de los cuales desprenderse de este mundo, teniendo en cuenta que el *Dasein* se relaciona con su existencia, con las posibilidades que ha escogido, como, por ejemplo, tener una familia con hijos. Es decir, su disposición afectiva con una descendencia haría que Block cuestionara más aún su desprendimiento de este mundo; tendría, quizás, más resistencia ante la muerte, por tener seres queridos de los cuales se separaría definitivamente.

La disposición afectiva no solo abre al *Dasein* en su condición de arrojado y en su estar- consignado al mundo ya abierto siempre con su ser, sino que ella misma es el modo existencial de ser en el que el *Dasein* se entrega constantemente al 'mundo' y se deja afectar de tal modo por él que en cierta forma se esquiva a sí mismo. La constitución existencial de este esquivamiento será aclarada con el fenómeno de la caída.[19]

Desde la perspectiva heideggeriana la esencia del *Dasein* es su existencia, porque tiene consciencia de sí mismo o puede observarse a sí mismo, además, participa de las posibilidades que ha escogido, así como de su historicidad. El *Dasein*, por ser proceso, se va 'haciendo' a medida que su vida transcurre, porque se expone a las posibilidades que le da su existir y, en este sentido, es por lo que toma decisiones y experimenta las consecuencias de las mismas.

Así las cosas, en la tercera escena encontramos una especie de complemento de la anterior, teniendo en cuenta que ahora Block busca tanto a Dios como al Diablo en el interior de una iglesia, realizando preguntas a una supuesta aliada del mal:

> Una joven mujer acusada de ser bruja va ser ejecutada, los soldados la trasladan por el bosque en una carreta en forma de jaula de madera. Llegan al lugar de la ejecución, los soldados empiezan los preparativos para la hoguera. Block se acerca en su caballo. Al ver a la joven que está atada dentro de la carreta en forma de "jaula de madera", el caballero desciende del caballo y se acerca a la joven acusada para realizarle unas preguntas:

19 Heidegger, *Ser y tiempo*, 143.

El CABALLERO: ¿Me oyes? Te acusan de tener pacto con el diablo.
JOVEN ACUSADA: ¿Por qué hablas conmigo?
El CABALLERO: No es por curiosidad, sino por graves razones personales. Quisiera ver al diablo.
JOVEN ACUSADA: ¿Para qué?
El CABALLERO: Quiero verle y preguntarle sobre Dios. Él sabe más que nadie y me revelará.
JOVEN ACUSADA: Puedes verle cuando quieras.
El CABALLERO: ¿Cómo?
JOVEN ACUSADA: Siempre está cerca de nosotros. Mírame a los ojos. Fíjate. ¿No le ves? ¿No le ves?
El CABALLERO: Lo único que veo en tus ojos es el horror que paraliza tus pupilas.
JOVEN ACUSADA: Oh. ¿No ves a nadie? ¿A nadie?
El CABALLERO: A nadie.
JOVEN ACUSADA: Tal vez se encuentre a tu espalda.
El CABALLERO: No, tampoco.
JOVEN ACUSADA: Pero si él está siempre conmigo. Hasta los monjes lo han visto. Basta que yo alargue mi mano para sentir la suya, ni el fuego me podrá hacer daño.
El CABALLERO: ¿Te lo ha dicho él?
JOVEN ACUSADA: Yo lo sé.
El CABALLERO: ¡¿Te lo ha dicho él?!
JOVEN ACUSADA: Yo lo sé. Yo lo sé. ¿No ves al diablo en mis pupilas? Él es mi fuerza y mi seguridad, por eso todos me temen, porque no resisten la presencia de él.

Luego los soldados proceden a bajar a la sentenciada de la carreta y Block pregunta:

EL CABALLERO: ¿Para qué le habéis roto las manos?
SOLDADO: No hemos sido nosotros.
EL CABALLERO: ¿Quién entonces?
SOLDADO: Pregúntaselo a ese monje.

Block se dirige hacia el supuesto monje y dirigiéndose a él le dice:

EL CABALLERO: ¿Qué le habéis hecho a esta niña?

> El monje muestra su rostro y se ve el personaje de la Muerte. Block se asombra.
>
> LA MUERTE: ¿Acabarás de hacer preguntas?
> EL CABALLERO: No. No acabaré. No.
> LA MUERTE: Nadie te contestará.

Esta escena complementa perfectamente la anterior, dado que se trata de una búsqueda de tipo ontológica por medio de la dicotomía religiosa. Así tenemos a un Dios sin pronunciamientos ni respuestas y por el otro lado a un antagonista, en este caso un diablo que tampoco se pronuncia ni responde y que, según el parlamento, solo se encuentra presente en el imaginario mítico religioso.

En el diálogo, por ejemplo, Block admite tener «graves razones personales» para las que necesita respuestas. Sin embargo, pide hablar con el Diablo para preguntarle o asegurarse de Dios, porque este último no contesta. Por su parte, la chica acusada de bruja le dice que puede ver al diablo en sus ojos, pero Block no distingue nada aparte de su horror. ¿Probablemente la chica habría realizado ya su búsqueda existencial?, ¿o solo se trata de una víctima alienada por las sugestiones y manipulaciones de las autoridades inquisidoras?

Desde el punto de vista de la imagen resulta muy interesante, dado que Block se voltea en busca del Diablo, pero en su lugar aparece de nuevo la Muerte. Parece que Bergman nos dice aquí que la muerte es mucho más real que el mismísimo Dios cristiano y, por tanto, que su antagonista el Diablo. La construcción de esta escena tiene también un sentido dialéctico-filosófico, teniendo en cuenta que existen dos extremos radicales: en el 1) se sitúa Dios y su aparente indiferencia. Entonces pasando por 2) el Diablo, inexistente, nos ubica en 3) la Muerte, como única posibilidad 'irremediable y cierta'. Este último constituye en resumidas cuentas el recurso filosófico-existencial de esta obra y, en esta escena específica, la aseveración de que se trata de una reflexión existencial por encima de todo.

Está de más recordar que la perspectiva de esta investigación es de tipo filosófico. No es ni biológica, ni física, tampoco psicológica, ni siquiera teológica y es en ese sentido precisamente que Heidegger propone, tautológicamente, que la pregunta por el ser solo puede ser respondida por el propio ser:

> Para la tarea de la interpretación del sentido del ser, el Dasein no es tan sólo el ente que debe ser primariamente interrogado, sino que es, además, el ente que en su ser se comporta ya siempre en relación a *aquello* por lo que en esta pregunta se cuestiona. Pero entonces la pregunta por el ser no es otra cosa que la radicalización de una esencial tendencia de ser que pertenece al Dasein mismo, vale decir, de la comprensión preontológica del ser.[20]

Así que, en concordancia con todo lo anterior, el *Dasein* no solo tiene consciencia de su existencia, sino que, además, descubre que existe para irremediablemente morir y, por tanto, se trata también de un 'ser para la muerte'. Heidegger describe esta condición como «la posibilidad de la imposibilidad de las posibilidades».

> 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. Su* posibilidad existencial se funda en que el Dasein está esencialmente abierto para sí mismo, y lo está en la manera del anticiparse-a-sí.[21]

En este sentido es que, en la última escena, aparecen ya sentados a la mesa del comedor del castillo de Antonius Block. Su esposa lee el fragmento del Apocalipsis 8: 1-2, 6, mientras que Juan el escudero, la chica que lo acompaña, el herrero Plog y su esposa Lisa escuchan. Golpean a la puerta y Juan el escudero va a abrir. La personificación de la muerte aparece ante las seis personas que la miran con temor y comienzan a hablarle, uno a la vez:

> CABALLERO: Aquí estamos, noble señor.
> KARIN: Soy Karin, la esposa del caballero y me honro en darte la bienvenida a mi casa.
> HERRERO: Yo soy Plog, herrero de oficio. Y tengo que reconocer que soy un buen artesano.

20 Heidegger, *Ser y tiempo*, 25.
21 Heidegger, *Ser y tiempo*, 247.

> El herrero coge con ambas manos a su esposa a la altura de los brazos dirigiéndose a la muerte y dice:
>
> HERRERO: Mi esposa Lisa. Lisa, has una reverencia a tan alto señor. A veces es un poco difícil vivir en paz con ella y hemos tenido pequeños roces, pero no peores que los que han tenido otros matrimonios.
> CABALLERO: *DE PROFUNDIS CLAMAVI AD TE DOMINEM*. Oh, Dios, ¡ten misericordia de nosotros que vivimos en tinieblas, porque somos pequeños y estamos angustiados!
> JUAN: En las tinieblas que confiesas vivir, en las que confieso vivimos los hombres, no encontrarás a nadie que escuche tu angustiosa súplica y se pueda conmover. Sécate las lágrimas y mira el fin con serenidad.
> CABALLERO: Oh, Dios, ¡estés en donde estés! Porque ciertamente debes de existir, ten misericordia de nosotros.
> JUAN: Hubieras gozado más de la vida despreocupándote de la eternidad, pero es demasiado tarde. En este último instante, goza al menos del prodigio de vivir en la verdad intangible antes de caer en la nada.
> KARIN: Silencio, silencio...
> JUAN: Me callaré, callaré protestando...
> MUJER SIN NOMBRE: Consumado es...

En Antonius Block podemos apreciar una angustia profunda que, a su vez, da paso a la aceptación del hecho de que no puede hacer nada ante la muerte y que ya nada importa realmente. Si bien lo hace abandonándose a la misericordia divina que, supuestamente, le habría sido negada desde el comienzo de la historia. Heidegger denomina este tipo de experiencia de la muerte como el 'resuelto' o 'estado de resuelto':

> Resuelto, el Dasein se hace cargo propiamente, en su existencia, del hecho de que él es el fundamento negativo de su nihilidad. Hemos concebido existencialmente la muerte como la posibilidad ya caracterizada de la imposibilidad de la existencia, es decir, como la absoluta nihilidad del Dasein. La muerte no se añade al Dasein al "final", sino que el Dasein es, en cuanto cuidado, el fundamento arrojado (es decir, negativo) de su muerte. La nihilidad que atraviesa originariamente el ser del Dasein de un extremo al otro dominándolo, se le revela a él mismo en el estar vuelto

> en forma propia hacia la muerte. El anticiparse manifiesta el ser-culpable tan sólo desde el fundamento del íntegro ser del Dasein. El cuidado lleva consigo con igual originariedad muerte y culpa. Sólo la resolución precursora comprende *en forma propia e íntegra*, es decir, *originaria*, el poder-ser-culpable.[22]

No menos interesante resulta también la postura de Juan el Escudero, que aparenta asumir su posición de resuelto, es decir, de un estado donde todo ha terminado, donde nunca hubo respuesta alguna y donde la nada es la causante puramente de esta angustia. La diferencia, sin embargo, entre el estado de resuelto de Block y el de su Escudero, es que en el uno es asumido desde una postura religiosa, mientras que en el otro existe una respuesta de tipo secular o, incluso, atea pudiera decirse y hasta más interesante desde el punto de vista filosófico. Al menos eso es lo que nos parece con este parlamento puramente existencialista: «En este último instante, goza al menos del prodigio de vivir en la verdad intangible antes de caer en la nada». No obstante, habría que dudar todavía de su postura final con este otro: «Me callaré, callaré protestando...».

En fin, lo que sí se puede concluir aquí con certeza es que el *Dasein* es incompleto hasta que muere. Desde la perspectiva heideggeriana, el *Dasein* se complementa con su muerte, que a su vez constituye un estado que no le está permitido experimentar del todo, teniendo en cuenta que cuando se muere se deja de ser:

> En efecto, este momento estructural del cuidado dice inequívocamente que en el Dasein siempre hay algo que todavía *falta,* que, como poder ser de sí mismo, no se ha hecho aún "real". En la esencia de la constitución fundamental del Dasein se da, por consiguiente, una *permanente inconclusión.* El inacabamiento significa un resto pendiente de poder-ser. Pero, tan pronto como el Dasein "existe" de tal manera que en él ya no haya absolutamente nada pendiente, entonces ya se ha convertido también, a una con ello, en un no-existir-más. La eliminación de lo que falta de ser equivale a la aniquilación de su ser.[23]

22 Heidegger, *Ser y tiempo*, 299.
23 Heidegger, *Ser y tiempo*, 234.

Contraste. Breve análisis de *Gritos y susurros*

Hemos considerado necesario contrastar el análisis de *El séptimo sello* con otra obra posterior de Bergman. Con esto se puede observar mejor parte de su evolución como artista, así como, de alguna manera, la afirmación o confirmación del 'ser para la muerte' heideggeriano en sus obras cinematográficas. En este sentido, hemos elegido analizar también qué ocurre con su obra posterior, *Gritos y susurros* (1972).

En lo que se refiere a *Gritos y susurros*, la representación de la muerte no se da como una prosopopeya o personificación, sino más bien a través de una enferma moribunda, es decir, una mujer que lleva en su cuerpo a la muerte. Dicho personaje se llama Agnes y está protagonizado por la sueca Harriet Andersson.

A diferencia de *El séptimo sello*, que es en blanco y negro, en *Gritos y susurros* se utiliza el color como símbolo o representación de determinados estados. Además, se destaca por la utilización de planos más abiertos y generales. En cuanto al contexto se puede advertir que no existe ningún tipo de pugna religiosa, evidencia de la evolución del pensamiento del mismo Bergman, que aquí solo trata con sentimientos concretos entre las personas: amor, pasión, rencor, pena, soledad, etc. Pudiera decirse que se trata de la vida, concretamente la vida pura y sus conflictos tangibles.

La agonía que representa Agnes es de tal nivel que llega a transmitir esa incomodidad y malestar al espectador. Por supuesto, en este punto el aporte que realiza Harriet Andersson en la interpretación de su personaje resulta fundamental. Estas características del personaje son necesarias para expresar el hecho de que la muerte está 'apoderándose' de ella o 'llevándosela'. De hecho, la escena donde muere es, en efecto, la más contundente de la película y donde visualmente se muestra esa experiencia que, desde la perspectiva heideggeriana, nos resulta consubstancial en diferente grado y forma:

> El morir debe asumirlo cada Dasein por sí mismo. La muerte, en la medida en que ella "es", es por esencia cada vez la mía. Es decir, ella significa una peculiar posibilidad de ser, en la que está en juego simplemente el ser que es, en cada caso, propio del Dasein. En el morir se echa de ver que la muerte se constituye ontológicamente por medio del ser-cada-

> vez-mío y de la existencia. El morir no es un incidente, sino un fenómeno sólo existencialmente comprensible, y esto en un sentido especialísimo, que habrá que ceñir todavía más de cerca.[24]

Es en este 'llevarse' precisamente, en esa transición entre la vida y la muerte, donde encontramos la evidencia del 'ser para la muerte' heideggeriano. Este estado transitorio que no podemos distinguir con precisión en *El séptimo sello*, donde, al contrario, se sugiere todavía tímidamente en Antonius Block como ese 'ya-pero todavía no'. Sin embargo, hay que mencionar que mientras Agnes vive todavía, experimenta esos instantes donde muestra, aunque vagamente, deseo y pasión como evidencia de que mientras haya vida hay sentimientos todavía:

> "Gritos y susurros" habla de la muerte, del dolor antes de morir, del sufrimiento. Gritos y susurros angustiosa. Terrible, oscura, cerrada. Los primeros planos de la hermana enferma, que no son primeros planos, sino primerísimos planos, planos llenos por el rostro de Harriet Andersson, maquillado de forma extraordinaria, inundado de una palidez enfermiza. Rostro lleno de expresiones de dolor que, de tan angustiosas que son, llegan a dolernos a nosotros también. Es irremediable no sentir la agonía que padece esa mujer a través de esas expresiones.[25]

El personaje de Agnes, desde la perspectiva del 'ser para la muerte', está experimentando su 'posibilidad más propia', es decir, comienza a compenetrarse con el estado de la muerte. Sin embargo, los familiares de Agnes como su hermana Thulin le desean en ocasiones la muerte, como adelantando un fin que ponga cese a su dolor:

> La interpretación cabal del decir cotidiano del uno acerca de la muerte y del modo como la muerte está dentro del Dasein nos ha conducido a los caracteres de la certeza e indeterminación. El concepto ontológico-existencial plenario de la muerte puede definirse ahora por medio de las siguientes determinaciones: la muerte, como fin del Dasein, es la posibilidad más propia, irrespectiva, cierta y como tal indeterminada, e in-

24 Heidegger, *Ser y tiempo*, 238.

25 Raúl Liébana, *Celuloide obsesivo*. Disponible en: http://tijeretazos.org/Cuadernos/Bergman/Bergman101.htm, 15.

> superable del Dasein. La muerte, como fin del Dasein, es el estar vuelto de éste hacia su fin.[26]

Pre-siente que estaría ante la posibilidad de la imposibilidad de las posibilidades. Posibilidades que en su caso no es solo dejar de vivir, sino de experimentar el amor de Ana, la pasión de amar. Según la perspectiva heideggeriana, el hombre no es realidad sino posibilidad; en este caso, posibilidad de que se interrumpan todas las posibilidades y morir. La angustia se hace evidente en Agnes, aún más fuerte que en Antonius Block, que finalmente termina por aceptar su posibilidad más propia, experimentando una existencia auténtica, que en sí es catártica y trae consigo la perspectiva de ayudar a la familia de cómicos:

> Alcanzar la integridad del Dasein en la muerte es, al mismo tiempo, una pérdida del ser del Ahí. El paso a no-existir-más [*nichtmehrdasein*] saca precisamente al Dasein fuera de la posibilidad de experimentar este mismo paso y de comprenderlo en tanto que experimentado. Sin duda esta experiencia le está vedada a cada Dasein respecto de sí mismo. Tanto más se nos impone entonces la muerte de los otros. Así un llegar del Dasein a su fin resulta "objetivamente" accesible. El Dasein puede lograr, ya que él es por esencia un coestar con los otros, una experiencia de la muerte. Este darse "objetivo" de la muerte deberá posibilitar también una delimitación ontológica de la integridad del Dasein.[27]
>
> La posibilidad más propia, irrespectiva, insuperable y cierta es *indeterminada* en su certeza. ¿Cómo abre el adelantarse este carácter de la eminente posibilidad del Dasein? ¿Cómo se proyecta el adelantarse comprensor hacia un poder-ser cierto que, siendo constantemente posible, lo es de tal manera que el "cuándo" en el que se hace posible la absoluta imposibilidad de la existencia queda constantemente indeterminada? En el adelantarse hacia la muerte indeterminadamente cierta, el Dasein se abre a una constante *amenaza* que brota desde su mismo "Ahí". El estar vuelto hacia el fin tiene que mantenerse en esta amenaza, y hasta tal punto no puede atenuarla que este hecho debe, más bien, configurar la indeterminación de la certeza. ¿Cómo es existencialmente posible la auténtica apertura de esta amenaza constan-

26 Heidegger, *Ser y tiempo*, 255.
27 Heidegger, *Ser y tiempo*, 236.

> te? Todo comprender está afectivamente dispuesto. El temple afectivo pone al Dasein ante su condición de arrojado, es decir, ante el "*factum*- de- que- existe"[28]

La utilización del color rojo es un acierto de Ingmar Bergman en esta película. El rojo es sinónimo de pasión, de deseo y efectivamente las otras tres protagonistas emanan deseos por medio de sus recuerdos, de sus acciones y de sus miradas. Estos recuerdos se complementan con un rojo encendido sobre las paredes y las alfombras y en casi toda la casa donde se desarrolla la historia. En las primeras escenas, la fuerza visual está en el contraste con las vestimentas de color blanco de las tres hermanas y las paredes rojas:

> El rojo de *Gritos y susurros*. El color que preside toda la película. Desde la secuencia en la que aparecen los títulos de crédito al principio, sobre un fondo de ese color, pasando por esos fundidos en rojo asombrosos, inexplicables, enigmáticos y haciendo un recorrido por toda la película, donde las paredes, las colchas, las mantas de las camas, los vestidos, los suelos, las cortinas, los sillones, el tapizado de las sillas... todo es rojo, todo está presidido por un color rojo como hiriente, angustioso, lleno de dolor. Un color rojo que en el fondo son esas ganas de aferrarse a la vida de la hermana enferma. Viene a simbolizar la resistencia que opone a morirse. El rojo es la oposición de la hermana moribunda a dejar el mundo. Es la resistencia a dejar de vivir.[29]

Cuando Agnes fallece, dos mujeres vestidas de negro arreglan la cama de Agnes con su cadáver, antes de que ingrese el sacerdote junto con las hermanas de Agnes, también vestidos todos de negro. El color negro, en este contexto, como la manifestación de la muerte en la existencia de los vivos. Esto es también uno de los contrastes entre *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972). En la primera, por ejemplo, "La danza de la muerte" es una procesión religiosa que simboliza el esfuerzo por alcanzar la ayuda de Dios en medio de tantas necesidades, vicisitudes y peligros, mientras que en *Gritos y susurros* es una liturgia hacia la muerte, es una resignación ante lo inevitable.

28 Heidegger, *Ser y tiempo*, 261.
29 Liébana, *Celuloide obsesivo*, 15.

Una de las propuestas más interesantes de *Gritos y susurros* es que la expresión de la muerte se consigue de diferentes maneras. En el caso de Anna, la empleada, protagonizada por Kari Sylwan, se da a partir de la memoria que se tiene de los muertos. Recuerda a su pequeña hija muerta, de quien conserva la cuna, y los recuerdos se muestran como una cárcel que se ve envuelta por la oscuridad. Pero el recuerdo se entremezcla con el pasado inmediato cuando Anna conversa con Agnes ya muerta. Un recuerdo que entristece y hasta llega a doler cuando se transmite al espectador.

El personaje de Karin, protagonizada por Ingrid Thulin (1926-2004), es una mujer que vive con un deseo lésbico reprimido, insatisfecha, lleva una vida triste, tiene intentos suicidas y experimenta una fuerte añoranza por su madre muerta hace veinte años. Esta añoranza por su madre mantiene la idea de la muerte latente en Karin. Ella convive de cierta manera con la muerte, sus deseos suicidas lo confirman, no le teme a la muerte; de cierta manera la anhela. La muerte aterra a muchos, impresiona a casi todos, pero también es, inclusive, un sinónimo de escape para unos cuantos, cansados de las vicisitudes de este mundo:

> Al Dasein le pertenece, mientras está siendo, un no-todavía que él habrá de ser un resto siempre pendiente. 2. El llegar-a-su-fin de lo que es siempre en el modo de no-haber-llegado-aún-al-fin (el contra-ser respecto de lo pendiente) tiene el carácter de un no-existir-más [*Nicht-mehr-dasein*]. 3. El llegar-a-fin implica para cada Dasein un modo de ser absolutamente insustituible. Esto último sólo es posible en tanto que el Dasein *puede, en general,* venir hacia sí mismo en su posibilidad más propia y en tanto que en este dejar-se-venir-hacia-sí-mismo soporta esa posibilidad en cuanto posibilidad, es decir, existe. El dejar-se-venir hacia sí mismo soportando la posibilidad eminente, es el fenómeno originario del *porvenir* [*Zukunft*]. El hecho de que al ser del Dasein le pertenezca el *estar vuelto hacia la muerte* en forma propia o impropia, sólo es posible en cuanto ese ser es *venidero,* en el sentido recién indicado y todavía por precisar con más exactitud.[30]

Lo cierto es que Bergman, en gran parte de su obra, tiene a la muerte como una constante. Pero además tiene el acierto de mostrarla con

30 Heidegger, *Ser y tiempo*, 316.

mucha fuerza y con todas las incertidumbres que causa. Quizás Heidegger por su parte coincide, porque para él la muerte es lo único inevitable e ineludible, es una realidad que siempre nos acompaña, «hace tiempo que camina a nuestro lado», desde todo momento, hasta que llega nuestra hora.

> Antes bien, así como el Dasein, mientras esté siendo, ya *es* constantemente su no-todavía, así él *es* también siempre ya su fin. El terminar a que se refiere la muerte no significa un haber-llegado-a-fin del Dasein [*Zu-Ende-sein*], sino a un *estar vuelto hacia el fin* de parte de este ente [*Sein zum Ende*]. La muerte es una manera de ser de la que el Dasein se hace cargo tan pronto como él es. Apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir.[31]

Conclusiones

La idea de conectar una película y una propuesta filosófica es una tarea que resultaría productiva, siempre y cuando ambas sean representantes dignas de sus respectivas disciplinas. En este caso, y felizmente, existe la seguridad indiscutible de que lo son. *El séptimo sello* (1957) es, sin lugar a dudas, una de las joyas cinematográficas reconocida a nivel mundial y, por otro lado, el 'ser para la muerte' de la propuesta filosófica de Martin Heidegger, expuesto en *Ser y tiempo*, lo convirtió en uno de los filósofos más reconocidos y revolucionarios del siglo XX.

Ingmar Bergman tiene el acierto de recopilar o condensar cientos de años de una inquietud ontológica, existencialista y que solo un artista de sus características podría lograr por medio del arte, en este caso su filme, *El séptimo sello.* Para conseguirlo, Bergman comienza con una representación, quizás la más importante en la historia del cine, de la muerte. Su formación como artista se nutrió, desde temprana edad, de una tradición nórdica con una fuerte base en la religión judeo-cristiana que, con el transcurrir del tiempo, les condujeron a conflictos internos, cuestionamientos y desencantos.

Dentro de su formación artística, encontramos la contribución de célebres filósofos como Kierkegaard, Bergson, Sartre, quienes ma-

31 Heidegger, *Ser y tiempo*, 242.

nejan temáticas filosóficas sobre la fe y la existencia, la moral y la religión, el ser humano abandonado por Dios, etc. También está la influencia del teatro de August Strindberg y en el cine de Carl Theodore Dreyer.

En este sentido es que se pudo constatar que Ingmar Bergman, desde una perspectiva de tipo ontológico, es un ejemplo de que los artistas son el resultado o producto cultural de la sociedad de la que provenimos. En el caso de Bergman, procede de un entorno, de un universo exuberante desde el punto de vista artístico-cultural y de ahí la riqueza de su producción cinematográfica.

La fuerza de la creación de Bergman, que la hace digna de investigar, es que es una verdadera obra de arte. En *El séptimo sello* no solo se puede apreciar su belleza como lenguaje visual, sino que es una fuente de reflexión y proposición de posturas filosóficas a través de abundantes elementos simbólico-alegóricos.

Resaltamos la guerra como un elemento determinante no solo en la formación de Ingmar Bergman, también lo fue en la maduración filosófica de Martin Heidegger, quien ejerció la catedra durante el periodo de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Es necesario resaltar esto último porque el tiempo que vivieron ambos no solo contribuyó en sus pensamientos, sino que exigió respuestas que no pudieron ofrecer ni la religión ni la política.

El filme de Bergman propone firmemente la postura heideggeriana de la certeza de una muerte sin limitaciones de espacio ni tiempo, imponente, que no puede ser burlada ni detenida por argumentos filosóficos o religiosos. Existe aquí esta necesidad de personificar a la muerte y de esta manera limitarla antropomórficamente para poder cuestionarla, pero de manera inteligente, a partir de la realidad de la angustia humana. Esto, más que una genialidad, se trata de una poderosa experiencia catártica.

Decimos necesidad porque, desde la perspectiva heideggeriana, la muerte es la realidad más influyente y trastocante de la existencia humana, por lo cual podríamos cuestionarnos: ¿qué necesidad existe de personificar otros entes? ¿Qué necesidad existe de personificar la vida? ¿Qué necesidad existe de personificar el tiempo? Más aún, cuando Heidegger propone que el tiempo es la forma en que cada uno experimenta los sucesos y vivencias, lo que está sugiriendo es que se

trata de la manera única que tenemos en cada caso de experimentar los cambios en las cosas.

Es evidente que este tipo de conexión, obra de arte versus postura filosófica, potencializa la riqueza y enseñanza de la experiencia ontológica de nuestra existencia donde se tiene a la muerte como la única posibilidad ineludible, pero que al mismo tiempo se nos revela, impropiamente, como una condición o estado que llegará, pero 'todavía no', 'a otros, a mí no'.

El cuestionamiento ontológico que tiene Block sobre la existencia a través del tiempo, que lo hace reflexionar cuando descubre la cercanía del fin de sus días, es una conducta que no solo confirma la hipótesis del 'ser para la muerte' heideggeriano, sino que conduce a una catarsis reflexiva de los espectadores.

Pudiera considerarse que este trabajo de investigación es muy oportuno en tiempos de pandemia. No obstante, es necesario entender que la muerte, como en *El séptimo sello*, siempre tiene un itinerario desconocido, no concede prórrogas y, en palabras de Heidegger, constituye «nuestra posibilidad más propia e ineludible».

Nos quedamos entonces con dos impresiones de Antonius Block: la primera, porque aprecia la belleza en las cosas sencillas de la vida y prefiere sentarse a conversar mientras come fresas y bebe leche; la segunda, porque en su estado de 'resuelto', de resignado, decide obrar a favor de una familia pobre y como última ofrenda antes de su encuentro final con la muerte.

¿Qué es la muerte? Un instrumento para apreciar la vida, vivirla plenamente y realizar algo con propósito.

Referencias bibliográficas

Agudelo Ramírez, Martín. "*El séptimo sello*. Una mirada fílmica sobre el silencio de Dios". Ética y Cine. Vol. 8. No. 1, 2018. Disponible en: http://journal.eticaycine.org/IMG/pdf/jeyc_marzo_2018_02_agudelo_septimosello.pdf.

Bello Reguera, Eduardo. *El existencialismo de dos seductores: Kierkegaard y Bergman.* Universidad de Murcia. Revista Bajo Palabra N° II (2007):23-30. Disponible en: https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3630/3870.

Bergman, Ingmar. *Linterna mágica.* Editorial Titivillus, 2015.

—. *Cuaderno de trabajo 1955-1974.* Traducción de Carmen Montes. Nordicaebooks. 2018. Disponible en: https://es.scribd.com/read/382816298/Cuaderno-de-trabajo-1955-1974.

Cerezales, 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. C*arl Theodor Dreyer.* Madrid: Fundamentos – Colección Arte, 2002.

González Fernández, Javier. *Lo que nos importa de Bergman,* Eikasia. Revista de Filosofía, año III, 14. Noviembre, 2007. Disponible en: 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. Disponible en: www.philosophia.cl.

Liébana Liébana, Raúl. *Ingmar Bergman celuloide obsesivo.* Tijeretazos [Postriziny]. Disponible en: http://tijeretazos.org/Cuadernos/Bergman/Bergman101.htm.

Puigdoménech López, Jordi. G*enealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman.* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002. Disponible en: http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41690

Reale Giovanni, Darío Antíseri. *Historia de la filosofía*. 6. "De Nietzsche a la escuela Frankfurt". Brescia: La Scuola S.A. 2009.

Sojo Gil, Kepa. "Pecado, muerte y existencialismo en *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman. El problema divino en el cine nórdico"*.* Universidad del País Vasco, Clio y Crimen N° 7, 2010. pp. 177-190.

Staehlin, Carlos. *Cuadernos Cinematográficos* No. 3. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1968.