POR UNA ANTROPOLOGÍA VISUAL DE LA MUERTE NO DISCIPLINAR.

Perspectivas bergmanianas en “*El séptimo sello*”

**José Manuel HERNÁNDEZ GARRE¹; Baldomero de MAYA SÁNCHEZ²;
María José GOMARIZ SANDOVAL¹**

¹Universidad Católica de Murcia, ²Universidad de Murcia
jmhernandez@ucam.edu, baldo@um.es, jmgomariz@hotmail.com

**BY A VISUAL ANTHROPOLOGY OF DEATH NON-DISCIPLINARY: Bergmanians
prospects in “*The Seventh Seal*”**

Resumen: El artículo supone una apuesta por una antropología visual de la muerte que no quede reducida al documental etnográfico, a un mero ejercicio disciplinar centrado únicamente en la filmación de pompas fúnebres y ritos funerarios, sino que se abra al potencial refractario de la realidad humana que aportan los productos filmográficos de ficción como el cine. Partiendo de esta perspectiva se ha utilizado un enfoque fenomenológico centrado en el análisis documental de la película “*El séptimo sello*”, opera prima sobre la muerte del director sueco Ingmar Bergman. Del examen de los resultados emergen tres categorías esenciales que traspasan toda la obra, la dimensión de la muerte como corolario interrogatorio de la vida, las disímiles perspectivas existenciales ante su inminencia y la inevitabilidad de la muerte como parte integradora de la existencia.

Abstract: The article supposes a bet for a visual anthropology of the death that is not reduced to the ethnographic documentary, to a mere disciplinary exercise centred solely on the filming of funeral pomp and funeral rites, but it is open to the refractory potential of human reality of the cinematographic products of fiction as the cinema. Based on this perspective has been used a phenomenological approach focused on the documentary analysis of the film “*The seventh seal*”, operates premium on death of Swedish director Ingmar Bergman. From the examination of the results emerge three essential categories that transcend the whole film, the dimension of death as a corollary of interrogation of life, the dissimilar existential perspectives before its imminence and the inevitability of death as an integrating part of existing.

Palabras clave: Antropología de la muerte. Antropología visual. Antropología fílmica. Película etnográfica. Ingmar Bergman
Anthropology of Death. Visual Anthropology. Film Anthropology. Ethnographic film. Ingmar Bergman

Introducción

El estudio se enmarca en el ámbito de la antropología visual, entendida ésta como un instrumento de investigación para la observación, descripción y exploración de la realidad humana. Su utilidad radica en el hecho de que las representaciones visuales actúan como formas de percepción y traducción empírica de etnoconcepciones culturales, ayudando en el discernimiento del cariz y profundidad de sus constructos simbólicos (Grau, 2005). Desde esta premisa su trabajo se centra en el estudio y producción de etnografías de carácter fotográfico, filmográfico, e incluso, desde mediados de los noventa, virtual.

Dentro de la antropología visual una de sus expresiones más patognomónicas es el film, recurso que inició su andadura tras la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière para convertirse desde entonces en un instrumento de aprehensión de los fenómenos y realidades humanas. Pero el film como herramienta antropológica responde a una dicotomía categorial, en el sentido de que genera dos tipos de productos: los clásicos o disciplinares, ámbito al que pertenece el escolástico documental etnográfico, y los de ficción o no disciplinares, donde se enmarcan productos como el cine. Si bien los primeros responden mejor a la tradicional etnografía fílmica, el cine de ficción puede también convertirse, en determinadas situaciones y para determinados objetos de estudio, en un excelente medio de producción documental para la investigación social.

Se apuesta aquí por una comprensión de la disciplina antropológica que vaya más allá del estudio de los habituales sistemas abstractos, para instalarse en la interpretación global de la experiencia humana (Banks, 1998). En este sentido, el conocimiento es entendido como una construcción necesariamente subjetiva y vinculada a determinadas nociones etnosemánticas sobre la realidad que poseen una dimensión interpretativa inherente (Pink, 2001). Perspectiva desde la que lo visualizado se convierte en «visualidad», es decir, en múltiples maneras de construir la realidad que suponen, a su vez, lícitas formas de aproximarse al conocimiento de lo estudiado (Rose, 2001). Ficción y no ficción pueden, pues, compartir ciertas grafías sin comprometer su identidad, y si bien la no ficción etnográfica genera interpretaciones a cerca de la conducta humana observable, los productos de ficción como el cine reflejan también ciertas convenciones narrativas que van más allá de la mera imaginación para instalarse en la comprensión de lo humano (Ruby, 2000:). El valor de estas últimas radica precisamente en su poder refractario de la realidad, más que en su estatus como reflejo directo y fiel de la misma, contribuyendo desde su naturaleza a una mejor aprehensión de los fenómenos de estudio y a una representación intencional de ciertos modelos y patrones sociales de conducta (Grau, 2005).

En esta línea, autores como Harper (1998) señalan el reduccionismo documental en el que a veces ha caído la antropología fílmica al centrarse únicamente en la captura de datos documentales, a la vez que se obviaban otras posibilidades exploratorias como los dibujos, los cómics o las películas de ficción. Premisa desde las que no se entiende realidad y ficción, documental etnográfico y film comercial, como dominios ontológicos estancos, sino como realidades que comparten un determinado repertorio de estrategias y recursos comunicativos, estando el valor del cine no solo en la realidad que refleja sino también en la que crea (Buxó, 1999). Así, representación verificable y ficción serían opciones comunicativas que pueden hibridar sus recursos estilísticos para una mejor exégesis de los fenómenos de estudio (Zunzunegui, 1998). Confinar el cine a lo acientífico sería, pues, despojarlo de su carácter etimológico para limitarlo a un simple ejercicio especulador (Paget, 1998). Máxime cuando la etnografía es también, en cierta medida, un ejercicio de ficción (Clifford, 1986) dotado de imprecisas fronteras respecto al documental antropológico, realidad que enarbolan algunos trabajos de este campo (Trinh T. Minh-ha, 1991; Paget, 1998; Zunzunegui, 1998; Buxó, 1999; Delgado, 1999a; 1999b). En definitiva, se trataría, en línea con lo apun-

tado por Ruby (2000), de construir una antropología visual del film que desafíe las bases logocéntricas de la teorización antropológica para dar cabida a otros intentos de representar la cultura filmográfica.

Quizás una de las realidades que más y mejor se presta a su exploración desde el prisma de la antropología visual es el fenómeno de la muerte, posiblemente porque se trate del rasgo más humano, por su idiosincrasia como hecho biológico y cultural (Morin, 1994[1970]), o porque “todo intento por encontrar sentido a la vida pase por una reflexión sobre la misma” (Camus, 1996[1965]:9). O quizás porque “toda cultura sea ante todo una cultura de la muerte [...] caracterizada por su manera de aprehenderla [...], por sus ritos fúnebres, por sus prácticas de duelo y sepultura, por su culto a los antepasados, por su ritualización del duelo, o por sus lugares y modos institucionales de sepultura” (Derrida, 1996[1988]:77). No extraña, pues, que se haya convertido en uno de esos universales de la exploración etnológica que traspasa épocas y escuelas disciplinares, a la vez que era interpretada desde variopintas perspectivas narratológicas. Desde un rastreo histórico de las mismas cabe destacar su interpretación evolucionista como mediadora de la religión o el animismo (Tylor, 1958[1871]), su paráfrasis psicoanalítica como acto cotidiano impersonal que solo se hace consciente desde su asunción en primera persona (Freud 1979[1915]) o su visión funcionalista como generadora de normas sociales clasificatorias del difunto (Malinowski, 1926; Evans-Pritchard, 1940). También caben mencionar las elucidaciones estructuralistas que la sitúan como un proceso por el que los individuos se repiensen dentro del grupo manteniendo viva la cultura a lo largo de los años (Lévi-Strauss, 2008[1955]), o su exégesis desde la antropología simbólica como un elemento de reconocimiento de los dilemas de la vida social (Geertz, 2003[1973]), o las perspectivas materialistas que maximizan su función de regulación demográfica ligada al control de los alimentos (Marvin Harris, 1987). Por último, hay que destacar también las interpretaciones postmodernas que ponen el énfasis en elementos como la negación de la muerte en las sociedades cosmopolitas (Baudrillard, 1989[1976]; Philippe Ariès, 1987), su capital en la producción de sentimientos y emociones (Renato Rosaldo, 1993), o su papel como elemento constitutivo del recuerdo o el olvido en la memoria colectiva (Marc Augé, 1998a). Sus explicaciones antropológicas comprenden pues todo un amplio espectro gnoseológico que la convierten en elemento capital de la experiencia humana, elemento que como ya se ha comentado se presta muy bien al estudio desde la antropología visual por su carácter ritual, institucional y funerario.

En el marco de la antropología fílmica de ficción, una obra que trata de forma magistral el fenómeno de la muerte es la emblemática película de Ingmar Bergman titulada con el sobrenombre de “*El séptimo sello*” (1957). El trabajo corresponde a una primera época del cineasta centrada en temáticas como la muerte, el sentido de la vida o el silencio de Dios, en la que se integran también otras obras como “*Fresas salvajes*” (1957), “*Como en un espejo*” (1961), “*Silencio*” (1963), “*Los comulgantes*” (1963) o “*Persona*” (1966). El film, premiado con el premio especial del jurado del Festival de Cannes de 1957, destaca por aspectos como su poético guión, su dicromática fotografía de magnánima belleza o la trascendencia con que se aborda la finitud. El inextricable capital semiológico de la obra ha llevado a su utilización como documento de análisis antropológico en el presente estudio, cuyo objetivo ha sido explorar las diferentes perspectivas Bergmanianas que sobre la muerte se desarrollan a lo largo de su trama. La construcción del artículo parte de la premisa de que la actual antropología fílmica debe ir más allá de la mera constatación verificable de los hechos, propia de productos disciplinares como el documental etnográfico, para abordar el análisis de documentos de ficción como el cine. En este sentido, se entiende que fenómenos como la muerte no pueden quedar limitados en su análisis a una antropología visual centrada únicamente en la filmación de pompas fúnebres y ritos funerarios, sino abrirse al poder refractario que aportan ciertas obras de ficción en la medida en que reflejan de forma intencionada ciertos modelos y convenciones sociales compartidas.

Metodología

Se utilizó un enfoque fenomenológico basado en el análisis documental de la película “*El séptimo sello*” y de una serie de documentos pertenecientes a diversas áreas de conocimiento como la antropología, la sociología o el cine. Se revisaron fundamentalmente monografías y artículos indexados en bases del ámbito de las ciencias sociales (Antro Base: Social and Cultural Anthropology, Current Contents, SOC-Antropología social, Periodicals Archive Online —PAO—). La búsqueda se realizó en el año 2016, seleccionándose únicamente aquellos artículos publicados en inglés o español en los que los descriptores aparecían en el título o el abstract, no estableciéndose restricción de fecha con el objetivo de recabar la mayor información posible. Se consultaron los *tesaurus* de las diferentes bases de datos, utilizándose como descriptores para las búsquedas los siguientes términos: “antropología de la muerte”, “perdida”, “duelo”, “antropología visual”, “antropología fílmica”, “película etnográfica”. Se incluyeron aquellos artículos de revistas de producción científica indexadas en bases de datos relacionadas con la temática de estudio.

Para el estudio del documento principal, la película, se analizaron tanto las imágenes como los diálogos, poniendo especial hincapié en la forma en que ambos son hibridados por el director con el objetivo de transmitir construcciones sociales identificables. Para el análisis de los diálogos se siguieron las propuestas de la *Grounded Theory* que establecen un orden en la codificación de los mismos: codificación abierta e identificación de categorías, codificación axial y relación de categorías y codificación selectiva y refinamiento de las categorías más importantes (Strauss y Corbin 1998). Tras la comparación de las diferentes categorías se realizó un muestreo teórico con el fin de seleccionar aquellos fragmentos del guión más apropiados para ejemplificar y corroborar las ideas analíticas emergentes (Charmaz 2006; Strauss y Corbin 1990; Glaser y Strauss 1967). Ello llevó a establecer tres categorías emergentes principales:

- El poder de la muerte como dimensión interrogadora de la propia vida.
- Las diferentes perspectivas humanas ante la inminencia de la muerte.
- La comprensión de la vida como camino inevitable hacia la muerte.

En todo momento se buscó recoger información valiosa sobre las diferentes perspectivas de la muerte recogidas por el director en el film, realizando el análisis desde un posicionamiento analítico que defiende el valor de ciertos films no disciplinares para captar convicciones sociales refractarias sobre ciertas temáticas de estudio. Pensamos que más allá de las limitaciones propias de cualquier enfoque fenomenológico se han recogido las principales cosmovisiones y perspectivas sobre la muerte que nos propone Bergman en “*El Séptimo sello*”.

Resultados/Discusión

Antes de analizar las categorías emergentes del estudio es preciso abordar la cuestión del contexto. En este sentido no se pueden ignorar los aspectos extra-teóricos inmanentes a los sistemas de representación (Harper, 1998), ello supondría sustraer el producto fílmico de su contexto, encubriendo en parte los intereses e ideología de la que prorrumpen. Hay que ser conscientes de que todo producto cultural se produce en un contexto socio-histórico específico, por ello responde a los bagajes autobiográficos del director, a sus propios valores y perspectivas ideológicas que determinan el contexto de ficción (Grau, 2005).

La cuestión del contexto

En el marco de la antropología fílmica no disciplinar el contexto es un tema capital, ya

que las dimensiones narratológicas externas que envuelven los filmes de ficción son imprescindibles para contextualizar su narrativa interna. Por ello es imposible analizar imágenes visuales o guiones sin entrar en el nudo gordiano que se pregunta por el por qué existen de ese modo, o por el qué tipo de implicación tiene su ubicación en un «habitus» concreto. Las imágenes visuales y sus argumentos son en cierta medida contexto-dependientes, en el sentido de que solo pueden ser aprehendidas teniendo en cuenta el entorno sociocultural y biográfico en el que se producen (Banks, 2001). Imágenes y significados sociales son, así, un binomio transitorio que responde a contextos ideológico-culturales concretos, de ello deviene que todo objeto cultural, por ejemplo el cine, se extraiga en parte de su contexto (Becker, 2000[1998]). Parece, pues, inevitable aceptar la provisionalidad de todo conocimiento humano, en el sentido de que expresión y contenido son forzosamente productos contextuales (Zunzunegui 1998). Pero cuando hablamos de contexto filmográfico lo tenemos que hacer en su doble vertiente, la referida al propio contexto de ficción de la película, y la que emana del contexto histórico y autobiográfico del autor. Se trata de dos dimensiones contextuales en íntima relación, en la medida en que la primera es una excusa creativa para mostrar ciertas claves vivenciales e inquietudes de la segunda.

Contexto de la película o de ficción

La primera aproximación contextual ha de referirse al género de la película, ya que éste responde a ciertas configuraciones que se suponen estandarizadas en la mente del espectador (Grau, 2005), tendiendo quizás por ello los films a pertenecer a un género concreto, de igual manera que las personas pertenecen a una familia o a un grupo étnico (Jameson, 1994). En este sentido, “*El séptimo sello*” pertenece al género del drama de ficción, género cinematográfico que aborda temas trascendentes, aspectos vitales de peso existencial desde una orientación seria y profunda. Se trata de una categoría que tiende a desarrollar a fondo la caracterización de los personajes, dejando entrever sus emociones, angustias vitales y conflictos referidos a su propia naturaleza. En este sentido, el producto fílmico que nos ocupa es un ejemplo paradigmático de este género, ya que no hay nada más dramático y transcendente que la propia muerte, que el conflicto existencial subyacente al final de la vida.

Para traspasar de lleno esta realidad fronteriza de la existencia vital el director ubica la trama del film en plena epidemia de peste medieval. Estamos ante la pandemia más devastadora de la historia de la humanidad, epidemia que tan solo en el continente europeo mató a la mitad de la población, entre 25 y 40 millones de personas. La infección se originó en Asia, para después introducirse en el 1346 en Mesina a través de las rutas comerciales, extendiéndose tan rápidamente que en solo tres años llegaría a Escandinavia y Rusia. La muerte y el terror germinarían en un clima apocalíptico, en una especie de danza de la muerte de disímiles reacciones antitéticas, unos se entregaron a la vida piadosa para expiar los pecados, mientras otros sucumbían a una vida de excesos y hedonismo. La sociedad medieval atribuyó su origen a la influencia de los astros o a las características atribuciones de la época que ligaban la enfermedad a un castigo divino por la maldad de los hombres. En algunos contextos se acusó de su origen a determinadas personas o colectivos, como fue el caso de ciertas mujeres acusadas de brujas, o del colectivo judío, que sufrió progromos y linchamientos. El desconocimiento sobre su etiología llevó a la huida sistemática, al aislamiento en parajes apartados, o incluso al emparedamiento de personas vivas (Martin, 2011; Zahler, 2013).

No ha de extrañar, pues, que Bergman eligiera este contexto apocalíptico para hacer una reflexión existencialista sobre el fenómeno de la muerte. La inspiración le llegó al visualizar uno de los frescos medievales pintados por *Abertus Pictor* en la pequeña Iglesia de Täby, situada a quince kilómetros de Estocolmo. El fresco, ubicado en la penumbra del coro, representa a un noble jugando una partida de ajedrez con la muerte (Bergman, 1988).

Partiendo de esta idea el director centró la película en las vivencias de *Antonius Block*, un caballero que acompañado de su escudero *Juan* vuelve en pleno brote de peste a su Suecia natal tras diez años de cruzada. Mientras descansan en una playa abrupta la muerte aparece reclamándole su vida, *Antonius* le propone jugar una partida de ajedrez con la condición de que si sale victorioso le perdone la vida, se trata de una estrategia para ganar tiempo y así poder llevar a cabo un último acto que de sentido a su vida. La partida de ajedrez se convertirá en el hilo conductor del film, mientras el caballero y su escudero, a los que se van añadiendo diferentes personas, peregrinan de vuelta a su castillo.

A lo largo de la trama van emergiendo personajes de variopinta naturaleza que ayudan al director a dibujar heterogéneas perspectivas ante la inminencia de la muerte. Personajes como *José*, *María*, y su hijo *Miguel*, comediantes ambulantes que representan la inocencia y el amor, o *Jonas*, director de la pequeña compañía de tirititeros que se entrega a la vida hedonista y lujuriosa. Como *Albertus Pictor*, dedicado al arte pictórico de la muerte, o la mujer condenada a la hoguera por brujería, a la que se le responsabiliza de la epidemia, o *Raval*, antiguo seminarista que años atrás había convencido a *Antonius* para ir a las cruzadas, pero que ahora se ha transformado en un vil ladrón y violador. O la mujer sin nombre, que acompaña en silencio a *Juan* tras ser salvada por él de ser violada por *Raval*, o *Plo* el Herrero, abandonado por su mujer *Lisa* tras yacer en adulterio con *Jonas* el comediante, o finalmente *Karin*, esposa de *Antonius* que espera en el castillo a su caballero. Pero por encima de todos la muerte, lugubre señora omnipresente en todas las escenas de la película.

Imagen 1. Fresco Iglesia de Täby e Imagen. 2. *Antonius Block* proponiendo a la muerte una partida de ajedrez

Fuente: "El séptimo sello"

Contexto histórico y autobiográfico del autor.

En línea con lo apuntado por Pink (2001), un film de ficción no es más que el resultado de la simbiosis entre el propio bagaje cultural del director, determinadas convecciones sociales de las que participa y una serie de nociones sobre la verdad o la realidad humana adquiridas a través de su experiencia personal. De ello deviene que cualquier análisis circunscrito al ámbito de la antropología fílmica de ficción deba partir de la reconstrucción de la propia cosmovisión autobiográfica del director. Mundología que en el caso que nos ocupa está claramente marcada por el trasfondo metafísico y religioso que tamizó su niñez y adolescencia.

En ello influyó el hecho de que su padre fuera un pastor luterano, Erik Bergman, por lo que su educación estuvo impresa por los conceptos protestantes de pecado, penitencia y castigo:

“Casi toda nuestra educación estuvo basada en conceptos como pecado, confesión, castigo, perdón y misericordia, factores concretos en las relaciones entre padres e hijos, y con Dios” (Bergman, 1988:16).

Atmósfera puritana cargada de culpabilidad, expiación y castigos que quedaría reflejada en su obra, en la que siempre mantuvo un canal abierto con las temáticas de su infancia:

“Los castigos eran algo completamente natural, algo que jamás se cuestionaba. A veces eran rápidos y sencillos, como bofetadas y azotes en el trasero, pero también podían adoptar formas muy sofisticadas, perfeccionadas a lo largo de generaciones” (Bergman, 1988: 16).

El regalo de un cinematógrafo hizo que el cine traspasara la niñez del director enriqueciendo todo un mundo de ensoñaciones. (Bergman, 1988: 22-25). No ha de extrañar, pues, que tras licenciarse en Letras e Historia del Arte encontrara en éste su canal emocional de expresión creativa, a la vez que se distanciaba, por lo menos físicamente, de la atmósfera de su niñez. No obstante, su infancia y la relación con su padre lo acompañarían siempre, sumergiéndolo en su fuero interno en cuestiones metafísicas como la muerte, el sentido de la vida, la existencia de Dios, el dolor o el amor. Fruto de este *totum revolutum* existencial surgiría la que para muchos es considerada como su primera obra maestra, “*El séptimo sello*”, opera prima sobre la muerte apreciada por el autor pero que nunca consideraría impecable (Bergman, 1992). El cineasta moriría en el año 2007 en la isla de Fårö, a los 89 años de edad, enfrentándose a uno de sus esenciales temáticos, la propia extinción.

La muerte como dimensión interrogadora de la vida

Una de las categorías que vertebra la obra de Bergman es el papel que juega la muerte como dimensión interrogadora de la vida, en el sentido de que la consciencia de la propia

Imagen. 3. Ingmar Bergman durante el rodaje de “El séptimo sello”.

Fuente: *cineactual.net*

muerte genera a su vez un *feedback* sobre la existencia. Limen cuestionador que en el caso del “*El séptimo sello*” adquiere una triple vertiente narratológica, primero como evaluadora de lo ya vivido, segundo como transformadora de la perspectiva vital y finalmente como interrogadora del futuro en un doble sentido, como oportunidad de redención antes de la misma y como misterio sobre la transcendencia del ser, es decir la cuestión de la existencia de Dios y el sentido de la vida. Como apunta Edgar Morin (1994[1970]) el hombre utiliza mágicamente la fuerza engendradora de vida que constituye la muerte para sus propios fines trascendentes, entre ellos quizás el más importante, encontrar un sentido a la vida. Desde esta atalaya “nuestra cultura no es más que un inmenso esfuerzo por disociar la vida de la muerte, [un intento] por conjurar la ambivalencia de la muerte en beneficio exclusivo de la vida” (Baudrillard 1989[1976]: 170-171).

La muerte como interrogadora del pasado

La cuestión no está en esquivar la propia muerte, ni en pretender que su existencia no resulte temible, el objetivo no es vencer el miedo, sino más bien hacer soportable la vulgaridad con la que se ha vivido (Gabilondo, 2003). Quizás por ello, ante la proximidad del fin, *Antonius Block* advierte el remordimiento por lo zafío de su trayectoria vital, por la intrascendencia de su pasado:

“Antonius: 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”.

El dolor surge por el reconocimiento del vacío existencial generado por la frivolidad con la que se vivió, vacío que la fuerza reflexiva de la muerte hace brillar en todo su esplendor:

“Antonius: Quiero confesarme y no sé qué decir... Mi corazón está vacío. El vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro, y al contemplarme siento un desprecio profundo de mí 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”.

Imagen. 4. *Antonius Block* confesándose ante la muerte

Fuente: “*El séptimo sello*”.

La muerte como transformadora de la perspectiva vital del presente

La invocación de la muerte también afecta a la forma en que se afronta el presente, utilizando el enfoque Gestaltiano, ayuda al centramiento existencial en el aquí y el ahora de la vida (Perls, Hefferline y Godman, 1951). Ante su cercanía la existencia cobra un nuevo sentido, se convierte en un bienpreciado en el que cada segundo es un regalo, en este sentido parece que nunca se está tan vivo como cuando uno se enfrenta a las postrimerías de la muerte:

“La muerte: Nos veremos pronto, seguiremos jugando
 Antonius: ¡Sí!, es mi mano, la puedo mover, noto el pulso, corre la sangre, el sol sigue en todo lo alto mirándolo todo, y yo, Antonius Block, juego al ajedrez con la muerte”.

Estamos, en definitiva, ante la forma en que las simbolizaciones de la muerte dinamizan la propia vida (García-Orellán, 2001), ante opuestos que al ser confrontados permiten aprehender la existencia en su verdadera dimensión, en palabras de Søren Kierkegaard (2013[1847]), ante el arquetipo que mejor restituye a la vida a su concisa realidad al no poder nadie con la vida tal y como lo hace con la muerte.

Imagen. 5. *Antonius Block celebra la vida tras su encuentro con la muerte*

Fuente: “El séptimo sello”.

La muerte como interrogadora del futuro

Pero quizás el aspecto que más brilla en la obra de Bergman es la dimensión interrogadora que sobre el futuro tiene la propia extinción. Y aunque, como apunta Heidegger (1987[1927]), el ser es para la muerte, ante su incursión tiende a aferrarse a lo que le queda de vida como recurso para redimirse de lo fatuo y superficial de su pasada biografía vital:

“Antonius: Hoy a venido a buscarme la muerte. Estamos jugando una partida de ajedrez. Es una prórroga que me da la oportunidad de hacer algo importante [...] Por eso quiero emplear esa prórroga en una acción única que me de la paz”.

La muerte es “tan parte de la vida como lo es la alegría del amor; es, quizás, el precio que pagamos por el” (Parkes, 1986:7), y ante su inminencia surge la necesidad de acciones expiatorias que liberen de la inconsistencia fútil de nuestro pasado, que permitan afrontarla

desde la serenidad que da encontrar un sentido a la misma.

Sin embargo, enfrentarse al abismo de la nada es también asomarse a la cuestión de la trascendencia, al tema de la existencia de Dios, aspecto que se convierte en el verdadero nudo gordiano de “*El séptimo sello*”. El caballero, después de diez años de una cruzada sin sentido, se enfrenta a la muerte, y mientras juega al ajedrez con ella su sumerge en un proyecto de búsqueda del más allá que sirva de corolario a su existencia:

“La muerte: Y a pesar de todo no quieres morir

Antonius: ¡Si... quiero!

La muerte: Entonces a qué esperas

Antonius: Deseo saber que hay después [...]

La muerte: La mayor parte de los hombres no piensan en la muerte y en la nada

Antonius: ¡Pero un día llegan al borde de la vida y tienen que enfrentarse a las tinieblas!”.

En este proceso de atormentada búsqueda de Dios *Antonius* quiere constancias reales de su existencia, busca constataciones sensibles que le den garantías de que no se dirige al abismo de la nada, de que la última frontera no es un salto al vacío, el miedo al tiempo perdido se transforma en una necesidad de certeza. Pero paradójicamente la única certeza que encuentra en su interior es la imposibilidad de escapar de Dios:

“La muerte: Buscas garantías

Antonius: Llámalo como quieras. [...] ¿Por qué no logro matar a Dios en mí? ¿Por qué sigue habitando en mí 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 mi y de la cual no me puedo liberar?... me oyes!

La muerte: Te oigo...

Antonius: 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”.

Ahora, lejos de Tierra Santa, su cruzada vital se manifiesta aún con mayor crudeza, la conciencia de su finitud le lleva a su particular búsqueda existencial sobre la eternidad. Como apunta Edgar Morin (2000[1972]) la muerte se encuentra inserta en la misma conciencia y constitución bio-ontológica de hombre, por lo que éste se abre al entendimiento de la mortalidad y la trascendencia en cualquiera de sus formas. Y en busca de certezas está dispuesto a interrogar al mismo diablo si fuera necesario:

“Antonius: Te acusan de tener pacto con el diablo.

Joven “bruja”: ¿Por qué hablas conmigo?

Antonius: No es por curiosidad sino por graves razones personales... Quisiera ver al diablo.

Joven “bruja”: ¿Para qué?

Antonius: Quiero verle y preguntarle sobre Dios. El sabe más que nadie y me revelará.

Joven: Puedes verla cuando quieras.

Antonius: ¿Cómo?

Joven “bruja”: Siempre está cerca de mí... Mírame a los ojos... ¡Fíjate! ¿No le ves?

Antonius: Lo único que veo en tus ojos es el horror que paraliza tus pupilas”.

Imagen.6. *Antonius Block mira los ojos de la joven bruja en busca del diablo.*

Fuente: “El séptimo sello”.

Pero la única respuesta que encuentra es el silencio, la callada de Dios, su cruzada vital no haya pruebas verificables de la vida tras la última frontera, solo encuentra el mutismo que inspira el título de film, “*El séptimo sello*”, precinto cuya apertura da paso en el Apocalipsis a media hora de silencio de Dios:

“La muerte: [Dios] no habla

Antonius: Clamo a él en la tinieblas y desde las tinieblas nadie contesta a mis clamores [...] ¿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 como vamos a fiarnos de los creyentes. ¡Qué va a ser de nosotros los que queremos creer y no podemos! [...] La fe es un grave sufrimiento, es como amar a alguien que está afuera en las tinieblas y que no se presenta por mucho que se le llame [...]

La muerte: ¿Acabarás de hacer preguntas?

Antonius: ¡No! no acabaré.

La muerte: Nadie te responderá”.

Pese al silencio de Dios, el caballero se niega a aceptar que la vida sea un camino sin sentido hacia la nada, parece como si la muerte como fenómeno constitutivo de la realidad humana (Aguilera y González, 2009) llevara a su vez implícito la cuestión de la trascendencia. Esencia vital que encarna a la perfección *Antonius Block* en contraposición con el escepticismo de la muerte:

“La muerte: Tal vez no haya nadie

Antonius: ¡Pero entonces la vida perdería todo su sentido. Nadie puede vivir mirando a la muerte y sabiendo que camina hacia la nada! [...]

La muerte: Sí, y cuando [los hombres] llegan [a la muerte]

Antonius: ¡Calla! Se lo que vas a decir... que nos hace crear el miedo una imagen salvadora que llamamos Dios”.

Rechazo ante la posibilidad de la nada que queda también patente en otro paraje de la trama, cuando el caballero y su escudero contemplan como es quemada la joven condenada

a la hoguera por bruja. *Juan* que encarna el escepticismo, cual Sancho Panza que formara un perfecto binomio quijotesco con su Don Quijote escandinavo, pone al caballero ante la posibilidad del vacío. Pero la idea lo tortura, lo lleva a responder con un ¡NO! existencial en una especie de desesperada tentativa de que la muerte y la vida coexistan armónicamente, e incluso compartan intereses (Levy-Bruhl, 1972[1922]):

“Juan: “¿Que es lo que ve? [...] ¿Quién la va a recibir en el más allá? ¿Serán los ángeles, o Dios o el diablo o simplemente la nada? ¿Será la nada señor?

Antonius: ¡La nada no puede ser! (grita desesperado)

Juan: Mira sus ojos... Su pobre cerebro está haciendo ahora un terrible descubrimiento. Se sumerge en el abismo de la nada

Antonius: ¡NO! (grita desesperado)

Juan: ¡Me subleva nuestra impotencia para ayudarla! ¡Porque es igual al suyo nuestro espanto! ”.

En el film de Bergman la cercanía de la muerte se convierte en una intensa experiencia emocional ante la propia pérdida, travesía vertebrada por pensamientos, sentimientos y conductas ligadas al sufrimiento. El caballero se enfrenta a su propio duelo, a una canalización de la pérdida hacia sí mismo (Freud, [1915]1979) que lo hace transitar por las arenas de la trascendencia en búsqueda de pruebas verificables de la existencia de Dios, para finalmente terminar sobrellevando el silencio a través de la negación de la nada.

Imagen 7. *Antonius Block y Juan miran con impotencia el crematorio de la joven bruja*

Fuente: “El séptimo sello”.

Perspectivas ante la inminencia de la muerte

La muerte, destino inmanente de la propia existencia, “se nos presenta como una realidad biológica, pero también cultural, como un dato empírico pero también simbólico” (Morin, 1994[1970]: 13) cuya proximidad genera diversas perspectivas. Reacciones que el director nórdico recoge en su obra de forma magistral, seguramente desde la consciencia de que el miedo al fin es un universal que traspasa al género humano, de que es un elemento que basamenta toda simbolización del mismo, ya sea negándolo, negociando con él o simplemente aceptándolo (García-Orellán, 2003).

Perspectivas Bergmanianas de la muerte que se convierten en una constante representacional de la trama del film, y que quedan finalmente compendiadas en una sublime escena final donde el director muestra las disimiles formas que tienen los personajes de afrontarla;

Juan desde el escepticismo y la defensa epicureísta de la vida, *Antonius Block* desde la angustia vital y la expiación de la culpa, y *Karin*, o la chica sin nombre, desde su ascensión serena como corolario de la vida.

Tres formas de concebir el final, de traspasar la última frontera, de manifestar las actitudes vitales que perturban a Bergman. La que pone su mirada en el hedonismo de lo terreno porque ve en la muerte el abismo de la nada, cegando así las fuentes del más allá, la que se tortura por la incertidumbre de la trascendencia, viviendo desde la expiación, desde la angustia existencial por la imposibilidad de encontrar certezas sobre el destino después de la misma, o la que vive desde la inocencia del amor, desde el centramiento vital en la maravilla del presente, desde la aceptación resignada de la muerte como parte de la existencia, como puerta umbral que da acceso a la otra vida. Analicemos por separado cada una de estas variopintas perspectivas ante la divisoria de la propia extinción.

Imagen 8. Escena final en la que los personajes se enfrentan con diferentes perspectivas ante la muerte

Fuente: "El séptimo sello".

Perspectivas de epicureísmo vital y escepticismo trascendental

La primera cosmovisión parte de la forma en que la muerte irrumpe en nuestra consciencia, de ese choque para nuestro "yo" que nos hace aferrarnos a la realidad de la terrenal subsistencia (Hegel, 1966[1807]:24). Se trata de una perspectiva ejemplificada en el escéptico escudero *Juan*, personaje que en contraposición antitética con su caballero fija la mirada en lo verificable de lo terrenal, volviéndole así la espalda a la cuestión de la existencia de Dios, de la trascendencia, y por ende al tema de la muerte como limen de la misma:

"Juan: Aquí tienes al escudero Juan. Se ríe de la muerte, blasfema de Dios, se burla de sí mismo y sonrío a las mujeres. Su mundo es solo el mundo de Juan, un pobre bufón ridículo para todos e incluso para el mismo. Tan indiferente es para el cielo como para el infierno" [...] ¡No existe el destino, estás ante la nada, hoy saltas de alegría y llorarás mañana; (entona Juan en forma de canción)".

El entendimiento ignora la muerte mientras se agarra al devenir, la niega en un inútil intento de hacerla desaparecer tras la negación de su concepto (Morin, 1994[1970]). Se trata de un tabú social (Marín, 2007) que *Juan* encarna a la perfección, por ello tras constatar que el hombre apostado a la entrada del pueblo está en realidad muerto responde con evasivas al caballero, y en el momento final, cuando llama a la puerta, vuelve negando su presencia a los demás:

Imagen 9. Juan dando una descripción de sí mismo a Albertus Pintor

Fuente: “El séptimo sello”.

“Antonius: sabía el camino

(Pregunta el caballero tras volver Juan de constatar que el hombre sentado a las afueras del poblado está en realidad muerto).

Juan: Poco sabía

Antonius: Que te ha dicho

Juan: No habla

Antonius: Era mudo

Juan: No de mudo no tenía nada, yo más bien diría que ha estado sobradamente elocuente

Antonius: Sí

Juan: Sí, elocuente de veras, pero su discurso ha sido lúgubre hay que reconocerlo

[...]

Antonius: Quién ha llamado

(Pregunta el caballero tras volver Juan de constatar que quién llamaba a la puerta era la muerte)

Juan: Nadie, no se ve a nadie (dice tras un silencio)”.

Negación de la muerte, de Dios y de la trascendencia, y defensa de lo terrenal, de lo mundano, de lo epicúreo, que *Juan* mantiene hasta el mismo momento en que su sombra toma cuenta de su vida. Y ante la misma muerte protestando, quizás consciente de que los moribundos carecen ya de estatuto, de que no tienen dignidad, de que son una especie de clandestinos marginales cuya angustia se empieza a adivinar ((Ziegler 1976: 280-281):

“Juan: En las tinieblas en que confiesas vivir, en las que confieso vivimos los hombres no encontraras a nadie que escuche tu angustiada suplica y se pueda conmovir, sécate las lagrimas y mira el fin con serenidad [...] Si 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 tangible antes de caer en la nada (interpela al caballero) [...] sí me callaré, callaré protestando (interpela a Karin esposa del caballero que ante la inminencia de la muerte pide silencio)”.

Imagen 10. Juan descubriendo que el informante apostado a las afueras del pueblo está en realidad muerto

Fuente: "El séptimo sello"

Pero esta postura no es exclusiva de *Juan*, otros personajes viven sus últimos días desde la misma perspectiva. Ante la extensión de la peste se arrojan a los clásicos recursos Boccaccianos en el "Decameron", la lujuria, la avaricia o la gula alfombran sus vidas en una especie de huida hacia adelante antes del fin. En estas coordenadas existenciales se sitúan el titiritero *Jonas* y *Lisa*, mujer del herrero *Plo*, que se dejan llevar por la concupiscencia de la carne, arrojándose al adulterio, o *Raval*, antiguo seminarista que renuncia a sus principios morales para entregarse al pillaje y la satisfacción sus instintos más bajos y libidinales:

"Raval: Por qué me miras con esa cara, me dedico a robar a los muertos (dice tras robar una alaja a una mujer muerta), es un oficio muy lucrativo, quieres ir al pueblo a denunciarme, perderás el tiempo, cada uno se preocupa solamente de salvar su propio pellejo, y no trates de gritar, aunque a decir verdad también sería inútil, ni dios ni los hombres te oirían (dice a la mujer sin nombre mientras intenta forzarla)".

La perspectiva epicúrea queda también representada en otros pasajes de la película, como la performance picaresca que escenifican los comediantes de una mujer y un hombre que adulteran frente a su marido cornudo, teatralidad que precede en el film a la real infidelidad de *Lisa*. O la magistral escena de la taberna donde los personajes se entregan, entre grotescas carcajadas, a la gula y la bebida, mientras obligan al inocente *José* a bailar sobre la mesa simulando a un oso. Escenas en cuyos diálogos se palpa el temor a la muerte, la aversión a la idea de la total extinción (Smith, 2004[1759]) y el recurso al placer como último dorado antes de su consumación:

"Hombre de la taberna: Si es como dicen (que la peste se expande sin control) lo mejor es no ocuparse ya de nada y lanzarse a vivir alegremente mientras le sostengan a uno las piernas".

Perspectivas de angustia vital y expiación de la culpa

Otra perspectiva ante el miedo a la muerte, ante la aprensión al dolor y la agonía (Thomas, 1975), es la entrega a una tortuosa búsqueda existencial de la trascendencia que encuentra en el autocastigo su mecanismo ideal de expiación de la culpa. Perspectiva que

Imagen 11. Fotograma de la escena picaresca de los comediantes e Imagen 12. Fotograma de la escena de la taberna

Fuente: "El séptimo sello"

Bergman recoge a través de la representación de una pavorosa procesión de flagelantes:

“Albertus pictor: Las pobres gentes consideran la peste como un castigo de Dios y por eso recorren el país grupos de penitentes que se azotan a sí mismos para aplacar la ira de Dios, es una visión sangrienta [...] es escalofriante, lo mejor que se puede hacer es alejarse cuando se les ve aparecer (comenta Albertus mientras describe a Juan una de sus representaciones pictóricas de flagelantes)”.

Aunque el don del nacimiento comparte la inevitabilidad de la muerte, como parte integrante de la vida, ésta es la separación más temida (Pangrazzi, 1993) y ante su aparición la angustia vital y la penitencia se convierten en mecanismos de desagravio por las faltas cometidas:

“Hombre de la taberna: La gente está como loca, corre despavorida extendido la peste por donde pasa [...] Varios penitentes han pasado por el fuego y han ardido en la hoguera, pero los curas dicen que más vale morir para el cielo que vivir para el infierno [...] Esto es el fin, el fin no has llegado, lo sabemos todos pero nadie se atreve a decirlo abiertamente, moriremos pronto y la gente se ha vuelto loca de miedo”.

La muerte del otro es, en cierta medida, la primera muerte (Levitas, 1994), ante su inminencia surge el arrepentimiento por el pasado, las malas acciones se levantan como un muro acusador que interroga sobre el ayer. «Habitús» en el que las visiones apocalípticas cobran fuerza, en el que emergen los discursos moralizantes que interpelan por una desesperada contrición como último acto vital, transformándose la flagelación del alma y el cuerpo en asideros firmes de reparación del pecado:

“Monje que encabeza a los penitentes: Dios nos ha sometido a juicio condenatorio. Todos seremos entregados a la muerte negra, todos los que estáis ahí mirando sin ver, oyendo sin oír como espantapájaros, y vosotros gordos como cerdos, no sabéis que está llegando, que ha llegado vuestra última hora,...la veo, la muerte está a vuestra espalda os mira amenazante, brilla su aguadaña, la esgrime ahora sobre vuestras cabezas con su filo aguzado, a cual

Imagen 13. Fotogramas de la procesión de flagelantes

Fuente: "El séptimo sello".

de vosotros segaré el primero... jajaja... y tu infeliz que muestras la expresión estúpida de un pavo y quisieras apartar de ti este tremendo cataclismo, sabes si al atardecer habrás dado tú último graznido, y tu mujer, amasijo impúdico de pecado y de inmundicia... jajaja... no te apagaras con el ser que late en tu seno antes de que amanezca... jajaja..., y vosotros que nada más pensáis en cebar vuestra carne embotada por la gula, imagináis que seguiréis emporcando la tierra con vuestro sucio estiércol, ¡no!, ¡no! sabedlo todos, necios y locos, todos moriréis, hoy, mañana, pasado, aquí mismo, ahora, porque todos habéis sido condenados por Dios a la peste negra... señor ten misericordia de nosotros, mira nuestra aflicción, vuelve tu rostro hacia nosotros, ten piedad de nosotros por Jesucristo tú hijo (la procesión continúa entre gritos de dolor y aflicción)".

Desde esta perspectiva la proximidad de la muerte transporta a una espiral de angustia trascendental por lo que fue, y por lo que pudo haber sido (Savage, 1992). El temor a la incertidumbre del más allá inmola el alma en una especie de último grito existencial que interpela a un Dios misericordioso, antítesis del Dios paranoico y vengador dibujado por el monje penitente:

"Raval: me da miedo morir, no quiero morir, no quiero, ¡nooooo; [...], voy a morir, si es que hay un más allá, que va a ser de mí después de la muerte, no veis que me muero, dadme agua, tened compasión [...] ayudame!!! ayudadme!!!, ah!!! (discurso de Raval antes de morir) [...]"

Imagen 14. Monje interpelando al pueblo a la penitencia

Fuente: "El séptimo sello".

Antonius: De profundis clamavi ad te dominem (Desde las profundidades te llamé, oh Señor)... ¡Oh Dios, ten misericordia de nosotros que vivimos en las tinieblas pues que somos pequeños y estamos angustiados! [...] ¡Oh Dios, estés donde estés! Porque ciertamente debes de existir, ten misericordia de nosotros (el caballero interpellando a Dios antes de morir)”.

Perspectivas de amor existencial y aceptación trascendental

Por último, hay que fijar la mirada en la perspectiva Bergmaniana de la muerte más apacible, la que se presenta en clave de caritativa e inocente aceptación de la trascendencia. Cosmovisión encarnada por la pareja de comediantes, y su bebé, que dan un rayo de luz al tono lúgubre que destila todo el film, sirviendo así de contrapunto a la sempiterna presencia del desvarío religioso y la muerte. Sus apariciones desdramatizan la trama, relajando la tensión existencial que emana de la crisis vital del caballero, de los discursos moralizantes de los monjes o de las conductas reprochables de los personajes. Solo en ellos está presente el amor, y por ende la sencillez, la inocencia, el olvido de sí mismos, el abandono a la providencia y la alegría:

“María: José

José: ¿Qué quieres?

María: Quietecito, calladito

José: Ya estoy quieto y callado

María: Te quiero (dice María mientras mira amorosamente a José)

José: Miguel, Miguel, Miguel...Miguel, tatata...jajaja

María: Como le gusta jugar contigo

José: Fíjate lo robusto que se está poniendo, me alegra que esté tan fuerte, será un gran acróbata (juguetea con Miguel mientras lo eleva en brazos)”.

La pareja de titiriteros vive desde el centramiento vital, habitan el presente y el ahora (Perls, Hefferline y Godman, 1951), disfrutando de la belleza que cada instante les otorga. La muerte les acosa como al resto de personajes, pero ellos están decididos a vivir la amistad y el amor desde la perspectiva del presente:

“María: ¡Que hermosa es la amistad!

Antonius: Pero dura poco

María: Como todo, un día sucede al otro, todo tiene su atractivo, el verano es

Imagen 15. Fotogramas en los que José, María y Miguel muestran su amor

Fuente: “El séptimo sello

Imagen 16. Fotograma de la película en el que aparece un primer plano de María

Fuente: “El séptimo sello

mejor que el invierno, porque en verano hace menos frío, pero la primavera es lo mejor (dice María sonriente mientras reposa mirando el cielo)”.

A su lado que inútil resulta la cruzada existencial del caballero, que vano ese mundo de tortura por los pecados del pasado o la incertidumbre del más allá. Junto a ellos *Antonius* encuentra su remanso de paz al tomar conciencia de la importancia de la amistad y el amor, que irreales parecen ahora sus sufrimientos:

“Antonius: Sentado aquí, con vosotros, que irreales resultan todas esas cosas (se refiere a sus sufrimientos sobre la trascendencia), pierden su importancia [...] Siempre recordaré este día, me acordaré de esta paz, de las fresas y del cuenco de leche, de vuestros rostros a esta última luz. [...] conservaré el recuerdo de todo lo que hemos hablado, lo llevaré entre mis manos amorosamente, como se lleva un cuenco lleno hasta el borde de leche recién ordeñada. Me bastará este recuerdo, como una revelación”.

Y desde esta perspectiva la muerte cobra otro sentido existencial, ya no es la puerta hacia la nada, o el umbral que nos lleva ante la incertidumbre del más allá, sino simplemente el dintel que da acceso a la otra vida. Se trata de una metamorfosis que se acepta desde la resignación serena que caracterizó la propia vida, es el caso de *Karín*, la esposa del caballero,

Imagen 17. Fotogramas de la escena en que Antonius comparte un almuerzo con María y José

Fuente: “El séptimo sello

que la recibe con un simple: “*Soy Karin, la esposa del caballero, y me honro en darte la bienvenida a mi casa [...] silencio, silencio*”, y el de la mujer sin nombre que de rodillas y sonriente se despide con un: “*consumatum est*”.

La existencia como camino inexcusable hacia la muerte

Otra de las categorías emergentes que traspasa la obra de Bergman es la inevitabilidad de la muerte como parte integrante de la vida” (Pangrazzi, 1993), su dimensión irreverente, cierta, y en cuanto tal, indeterminada, e irrebasable” (Heidegger, 1987[1927]:282). En este sentido, el film se convierte una especie de *road movie* medieval, en un peregrinaje existencial hacia el pasado, hacia el castillo donde espera la muerte. Como en toda *road movie* lo importante no es solo el final, sino lo vivido en el tránsito, lo dejado en el camino mientras se avanza irremediablemente hacia ese límite del cual no podemos eludirnos (Aguilera y González, 2009):

“Antonius: ¿crees que no se te escapa nadie?

Muerte: no, nadie se me escapa [...]

Antonius: no recuerdo como estaban las piezas (dice tras derribar las piezas del tablero de ajedrez)

Muerte: jajaja...yo sí lo recuerdo, no te podrás escapar, y puedo decirte una cosa muy interesante

Antonius: dímela

Muerte: jaque y mate en la próxima jugada [...] te dejo un momento, la próxima vez que te encuentre te llevaré a ti y a todos los que estén contigo, a todos”.

Sin embargo, y pese a la dimensión irreductible de la muerte, el hombre la rechaza, la rehusa, intenta superarla resolviéndola en el mito y la magia (Morin, 2000[1972]), generando espejismos que lo liberen de la misma, quizás en un intento por disminuir la angustia vital mientras recorre el camino, en un intento desesperado de alejarla, de engañarla posponiendo su destino, aunque la muerte siempre apremia:

“Muerte: y supones que podrás engañar a la muerte con tu juego

Antonius: gracias a una combinación de alfiles y caballos que aun no ha descubierto, una jugada más y le arrebataré la reina (dice Antonius mientras se

Imagen 18. Antonius Block jugando al ajedrez con la muerte

Fuente: “*El séptimo sello*”

Imagen 19. Visión final de Juan. Los personajes llevados por la muerte

Fuente: "El séptimo sello"

confiesa sin saber que quién lo confiesa es en realidad la propia muerte)

Muerte: lo tendré en cuenta

Antonius: me has traicionado, tratas de engañarme, pero cuando nos enfrentemos de nuevo yo encontraré una salida

Muerte: nos veremos pronto seguiremos jugando [...]

Muerte: A ti te toca, ¡vamos! ¡pronto! tengo prisa

Antonius: ya sé que tienes mucho que hacer, pero no se puede jugar atropelladamente, este es un juego lento".

Pero "la muerte abre la puerta del saber absoluto, el alma, por fin liberada del cuerpo, puede llegar al conocimiento puro (Ziegler 1976: 243). Se podría decir que el hombre no está completo si no es por el advenimiento de la muerte (Hegel, 1966[1807]:120), y por ello los intentos de evasión dan paso a la aceptación, y con ella viene la serenidad de quién por fin admite que no puede soslayar el camino:

"Muerte: terminemos ya nuestra partida Antonio block

Antonius: te toca a ti

Muerte: has perdido la reina

Antonius: ya lo veo [...]

Muerte: ahora te toca a ti, juega ya, no atiendes al juego, ya nada te interesa

Antonius: que nada me interesa, al contrario [...] ya no temo nada

Muerte: Estás cambiado [...] has hecho ya tu buena acción

Antonius: Sí ahora al fin [...] nos rebelarás tú misterio

Muerte: yo no tengo nada que rebelar

Antonius: no sabes nada, tú

Muerte: yo no sé nada".

Y una vez aceptado el fatídico destino la meta es trascender la finitud de la existencia, sobrevivir, dejar hueco al alma, donde no acontece el final, sino que continúa la esperanza (Morin, 1994[1970]). Se trata de un transitar después de la muerte que Bergman recoge icónicamente en la última visión esotérica de José. En ella se perfila la perspectiva moral del director, se destila en cierta medida la moraleja de que el camino después de la muerte no es más que una consecuencia del cómo se ha transitado por la vida. Por ello tras cruzar la

última frontera *Antonius*, el atormentado, *Juan*, el escéptico, *Plo*, el iracundo, *Lisa* y *Jonas*, los adúlteros, y *Raval*, el ladrón, todos ellos personajes sin amor, se enfrentan a su propio purgatorio, al martirio del dolor:

José: María, allí, mira los veo, sobre ellos sigue el cielo tormentoso. Suben juntos el monte, van el herrero y Lisa, el caballero y Raval, y Juan y Jonas. La Muerte, severa, los invita a danzar. Van cogidos de las manos haciendo una larga cadena, y empieza la danza. Delante va la misma Muerte con su guadaña y su reloj de arena. [...] Ya marchan todos, hacia la oscuridad, en una extraña danza. Ya marchan huyendo del amanecer, mientras la lluvia lava sus rostros, surcados por la sal de las lágrimas”.

Danza final de la que no participan *José*, *María* y *Miguel*, únicos personajes que sobreviven, el mensaje es claro, solo desde el amor se puede vencer a la muerte. El simbolismo de los nombres tampoco escapa al análisis, *José* y *María*, que más se puede añadir, y su hijo *Miguel*, claro silogismo con el arcángel Miguel y su apocalíptica victoria final sobre el diablo y la muerte. Pese a haber muerto tampoco desfilan *Karin*, esposa del caballero, la joven bruja o la chica sin nombre, no es una casualidad, ellas encarnan una vida irreproachable, la primera esperando pacientemente a su caballero, mientras todos huyen despavoridos por la peste, la segunda inocente víctima de la superchería y el sadismo religioso, y la última corriendo a socorrer a *Raval* en los albores de su defunción, pese a que éste previamente había intentado abusar de ella. En su corazón también late la caridad y el perdón, quizás por ello Bergman considera que no merecen compartir tan aciago destino.

A modo de conclusión

Estamos ante una verdadera opera prima sobre la muerte que hay que interpretar desde las coordenadas existenciales de su autor, mundología impregnada por los conceptos luteranos que marcaron su niñez y adolescencia. La obra se deconstruye, pues, desde la comprensión de temas como la trascendencia, el sentido de la vida, la expiación del pecado, el castigo o la existencia de Dios.

Desde esta atalaya la primera categoría analítica que emerge en su discurso es la dimensión de la muerte como interrogadora de la vida, como destino que retroalimenta la propia

Imagen 20. *José, María y Miguel tras escapar de la muerte*

Fuente: “*El séptimo sello*”

existencia. En este sentido, la obra tiene una triple vertiente narratológica, como interrogadora del pasado, como transmutadora de la perspectiva existencial del presente y como evaluadora del futuro tanto tangible como trascendente.

Otra de las categorías que surcan la trama son las diferentes perspectivas Bergmanianas ante la inminencia de la muerte, la que se entrega al epicureismo vital y el escepticismo espiritual, la caracterizada por la angustia vital y la expiación de la culpa, y la que se centra en el amor existencial y la aceptación trascendental. Tres formas de cruzar el umbral, la última frontera, que dibujan disímiles mecanismos de afrontamiento.

Por último, Bergman nos sumerge en el tema de la inevitabilidad de la muerte, en su dimensión irrenunciable, en los ingenuos intentos de posponerla, y en la aceptación como forma de trascender la finitud. Y después del último telón aparece la perspectiva moral, se dibuja la moraleja de que lo que espera tras la muerte no es más que una continuidad de cómo se ha vivido, de que solo desde el amor, desde la inocencia de la caridad, se la puede vencer.

Bibliografía

- Aguilera, Rafael E. y González, Joaquín (2009). «La muerte como límite antropológico. El problema del sentido de la existencia humana». *Gazeta de Antropología*, 25 (2).
- Ariès, Philippe (1987). *L'homme devant la mort*. Paris: Editions du Seuil.
- Augé, Marc (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- Banks, Marcus (1998). «Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation», en Jon Prosser (ed.), *Image-Based research*. London: Falmer Press, 9-23.
- Banks, Marcus (2001). *Visual Methods in Social Research*. London: Sage.
- Baudrillard, Jean (1989[1976]). *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard.
- Becker, Howard S. (2000[1998]). «Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) all a Matter of Context», en Jon Prosser (ed.) *Image-Based Research*. London: Falmer Press, 84-96.
- Bergman, Ingmar (1988). *La linterna mágica*. Barcelona: Tusquets. Bergman, Ingmar (1992). *Imágenes*. Barcelona: Tusquets.
- Buxó, María Jesús (1999). «...Que mil palabras», en María J. Buxó y J. María de Miguel (eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto a, 1-22.
- Camus, Albert (1996[1965]). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- Charmaz, Kathy (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis*. London: Sage Publications.
- Clifford, James (1986). «Introduction: Partial Truths», en J. Clifford y G. Marcus (eds.) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1-26.
- Delgado, Manuel (1999a). «Cine», en María J. Buxó y J. María de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto a, 49-77.
- Delgado, Manuel (1999b). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1996[1988]). *Aporías; Morir-esperares (en) "los límites de la verdad"*. Barcelona: Paidós.
- Evans-Pritchard, Edward E. (1940). *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford: Clarendon Press.
- Freud, Sigmund (1979[1915]). *De guerra y muerte*. (Temas de actualidad: Obras completas, volumen 2). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gabilondo, Ángel (2003). *Mortal de necesidad: La filosofía, la salud y la muerte*. Madrid: Abada Editores.
- García-Orellan, Rosa (2003). «Antropología de la muerte: entre lo intercultural y lo universal», en Wilson Astudillo, Ana Orbegozo, Amai Latiegi y Elena Urdaneta (eds), *Cuidados paliativos en enfermería*. San Sebastian: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos, 305-322.
- Geertz, Clifford (2003[1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- Glaser, Barney y Strauss, Anselm (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. New York: Aldine de Gruyter.
- Grau, Jorge. (2005). «Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos». *Gazeta de Antropología*, 21(3).
- Harper, Sue (1998). «An Argument for Visual Anthropology», en Jon Prosser (ed.), *Image-based research*. London: Falmer Press, 24-41.
- Harris, Marvin y Eric, Ross (1987). *Muerte, sexo y fecundidad. La regulación demográfica en las sociedades preindustriales y en desarrollo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hegel, Georg W.F. (1966[1807]). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Heidegger, Martin. (1987[1927]). *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- Jameson, Richard T. (1994). *They went Thataway*. San Francisco: Mercury House.
- Kierkegaard, Soren. (2013[1847]). *Kjerlighedens Gjerninger*. Copenhagen: Store Danske Encyklopædi.
- Levinas, Emmanuel (1994). *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra.
- Lévi-Strauss, Claude (2008[1955]). *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós.
- Levy-Bruhl, Lucien (1972[1922]). *La mentalidad primitiva*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Malinowski, Bronislaw (1926). *Crime and Custom in Savage Society*. Londres: Routledge.
- Marín, Estrella (2007). *La muerte en la vida del ser humano*. Logroño: Instituto de estudios Riojanos.
- Martin, Sheen (2011). *The Black Death*. Harpenden: Oldcastle Books.
- Morin, Edgar. (1994 [1970]). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- Morin, Edgar (2000[1972]). *El paradigma perdido*. Barcelona: Kairós.
- Paget, Derek (1998). *No other way to tell it. Dramadoc / Docudrama on television*. Manchester: Manchester University Press.
- Parkes, Colin M. (1986). *Studies of grief in adult life* (2nd edition). London: Penguin Books.
- Pangrazzi, Arnaldo (1993). *La pérdida de un ser querido: un viaje dentro de la vida*. Granada: Ed. Paulinas.
- Perls, Frederick; Hefferline, Ralph F. y Goodman, Paul (1951). *Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality*. London: Souvenir Press.
- Pink, Sarah (2001). *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.
- Rosaldo, Renato (1989). *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo.
- Rose, Gillian (2001). *Visual Methodologies*. London: Sage.
- Ruby, Jay (2000). *Picturing Culture: explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Savage, Judith A. (1992). *Duelo por las vidas no vividas*. Barcelona: Luciérnaga.
- Smith, Adam [1759] 2004. *Teoría de los sentimientos morales* (Vol. 2). México: FCE.
- Strauss, Anselm y Corbin, Juliet (1990). *Basics of qualitative research Grounded theory procedures and techniques*. Newbury Park: Sage Publications.
- Strauss, Anselm y Corbin, Juliet (1998). *Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing grounded theory* (2ª edición). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Thomas, Louis-Vincent (1975). *Antropología de la muerte*. Guadalajara: FCE.
- Trinh, T. Minh ha (1991). *When the moon waxes red*. London: Routledge.
- Tylor, Edward (1958[1871]). *Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*, (2 volúmenes). Nueva York: Harper and Row.
- Zahler, Diane (2013). *The Black Death*. Minneapolis: Twenty-First Century Books.
- Ziegler, Jean (1976). *Los vivos y la muerte*. México: Siglo XXI.
- Zunzunegui, Santos (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.