ciclo
PANTALLA 57

11 MIÉ 20:30 | 13 VIE 18:00

Juegos de verano

Ingmar Bergman. Suecia. 1950. 102 min. ByN. v.o.s.e.

FICHA TÉCNICA

Título original: *Sommarlek.*
Título español: *Juegos de verano.*
Nacionalidad: Suecia. **Año de producción:** 1950.
Dirección: Ingmar Bergman.
Guión: Ingmar Bergman y Herbert Grevenius a partir de la sinopsis de Ingmar Bergman Marie.
Producción: Svensk Filmindustri (SF).
Productor: Alland Ekelund.
Fotografía: Gunnar Fischer.
Montaje: Oscar Rosander.
Música: Eric Nordgren y El lago de los cisnes de P. I. Tchaykovski.
Sonido: Sven Hansen.
Maquillaje: Carl M. Lundh.
Decorados: Nils Svenwall.
Intérpretes: Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericsson, Georg Funkquist, Stig Olin, Renée Björling, Mimi Pollack, John Botvid, Gunnar Olsson, Douglas Hage, Julia Caesar, Carl Ström, Törsten Liliecrona, Marianne Schüler, Ernst Brunnan, Olaf Riego, Fylgia Zadig, Sten Mattsson, Carl Axel Elfving, Gösta Ström, Ballet de la Ópera Real de Estocolmo.
Duración: 102 min. **Versión:** v.o.s.e. ByN.

SINOPSIS

Marie, bailarina de la Ópera, recibe en el teatro el diario de Henrik, el joven con el que hace diez años pasó un verano feliz. Decide volver a la isla en que pasaron aquel verano para recordar el breve idilio. Marie pasaba allí sus vacaciones con sus tíos Erland y Elisabeth. Conoció a Henrik, se enamoró de él y llegó a ser su amante. Un día, Henrik se hirió gravemente al zambullirse en el mar y golpearse con unas rocas. Poco después, murió. Marie se sintió sin esperanza. El tío Erland intentó consolarla a su manera, pero ella no aceptó. Erland, que había encontrado el diario de Henrik, es quien se lo envió a Marie. Ahora Marie está en relaciones con el periodista David.

COMENTARIO

[...] Otro aspecto que ponen de manifiesto estos primeros films de Bergman es el de sus preferencias cinematográficas. Como él mismo ha declarado en numerosas ocasiones, la sombra de Victor Sjöstrom (*Los proscritos*, 1918, *La carreta fantasma*, 1921, *El Viento*, 1928) y la de Alf Sjöberg (*Señorita Julia*, 1951, *Tortura*, 1944, con guión este último del propio Bergman) pesan sobre ellos, como pesa también el realismo poético, encarnado por Carné y Duvivier. Naturalismo, simbolismo, cierto post-expresionismo y, como dice Siclier, la «poesía negra» propia de los seres dolientes y marginados, caracterizan a nivel formal esos primeros años. A nivel temático, además de su confesada admiración por August Strindberg, se hace evidente la preocupación existencialista, imperante en la Europa de los años cuarenta y cincuenta. El tema de la existencia entendida como atributo primero y único del ser humano, de la responsabilidad con uno mismo, de la búsqueda de la propia autenticidad y de la angustia provocada por la falta de respuestas, se opone a sus orígenes cristianos y a su infancia en el hogar paterno (recordemos que era hijo de un pastor luterano), en un ambiente de puritanismo y frustración, cuyas únicas salidas eran una linterna mágica (similar a la que aparece en *Prisión*, 1949) y un teatro de marionetas.

Al igual que los existencialistas, Bergman interpreta las relaciones humanas como un infierno cotidiano, donde los hombres se atormentan mutuamente. Si la soledad y el miedo son las causas primordiales de la neurosis del individuo, la necesidad casi física de amar y ser amado, de entregarse plenamente al «otro», representan la única posibilidad de salvación. Por más que a la larga incluso esta esperanza se revele también fugaz, huidiza, solamente posible durante un breve período de tiempo. La «filosofía del instante», del momento presente -también de raíz existencialista- se halla en el origen de esos primeros films en los que, además, Bergman contrapone el carácter débil e inestable de los hombres al vitalismo primitivo de las mujeres, con frecuencia identificadas con la fuerza hedonista de la naturaleza (situación de la que *Un verano con Mónica*, 1953, sería el más claro ejemplo). Amor-verano vendría a constituir un sinónimo de felicidad. De la felicidad efímera que acaba con los calores del estío (el accidente mortal de Henrik en *Juegos de verano*, 1951, tiene lugar inmediatamente después de que se adviertan los primeros fríos otoñales). El irreversible paso del tiempo rompe el frágil equilibrio en que se sostiene la dicha. Nada es definitivo. Y, finalmente, será la muerte la que impondrá su decisiva presencia: Una muerte que lo mismo puede ser voluntaria (el suicidio de Brigitta-Carolina en *Prisión*) que involuntaria (el caso ya citado de *Juegos de verano*), física o incluso psíquica

www.filmotecadeandalucia.es
informacion.filmoteca.ccul@juntadeandalucia.es
Medina y Corella, 5. 14003 Córdoba
Tel. 957 103 627. Fax. 957 740 016

(¿no es la «muerte del amor» la causa del sufrimiento de las protagonistas de *Tres mujeres* (1952)?). Precisamente el mayor atractivo del cine de Bergman reside en ese deseo de ir «más allá» en el análisis de las motivaciones del individuo. En descubrir, según sus propias palabras, «una fisura que nos permita penetrar en el claroscuro de la surrealidad». Este es, sin duda, el propósito que anima la turbadora lucidez de sus descripciones psicológicas y el motivo por el que las pasiones de sus personajes estallan en inauditos accesos de violencia, contrapuestos a la muy nórdica placidez de los escenarios [...] (1)

[...] Al comienzo de su relación amorosa en *Juegos de verano*, Marie (Maj-Britt Nilsson) enseña a Henrik uno de sus más preciados tesoros: el rincón de las fresas silvestres a orillas del mar, descubierto por ella. Las fresas, íntima propiedad de Marie hasta ahora no compartida con nadie, se convierten en la moneda simbólica de una transacción amorosa, de un pacto no escrito. Los amantes van a vivir el momento de su felicidad con la exacta plenitud de un abrazo que tendrá sabor tan intenso como el de esas fresas auspiciadas por la calidez del estío, pero su historia será fugaz, al igual que el verano nórdico. En esa fruición del momento que quisiera detenerse, embebida en su propia hermosura, Marie exclama: «¡No moriré nunca!» Frase tanto más patética en cuanto la sabemos pronunciada en el pasado -la escena se integra en un amplio *flashback* que constituye casi toda la película -y ya es sólo materia de recuerdo.

El pasado de Marie viene delimitado por ese rincón de fresas cuyo sabor -pese a todo inmortal, como el deseo mismo- se asocia a la fugacidad del verano, tiempo de adolescencia y aprendizaje artístico (Marie quiere ser bailarina de ballet), mientras que el presente está constituido por el tránsito de la juventud a la madurez -paso del otoño al invierno- el éxito artístico (Marie ve realizados su deseos de interpretar "El lago de los cisnes") y la necesidad de encontrar una nueva y satisfactoria relación amorosa. El tránsito pasado-presente se encuentra vehiculado por una sórdida relación de la protagonista con su tío Erland (Georg Funqvist). Es él precisamente quien ha enviado a Marie el diario de Henrik, su primer amor, poniendo así en marcha todo el mecanismo evocador del film. Cuando Marie pasa las hojas del diario de Henrik, aparece el rostro de éste en sobreimpresión. Rostro que, al final de la lectura, habrá sido sustituido por el de ella. «Es así como él me veía», dice, y en esta frase queda explicitada la mejor definición que pueda hacerse de la película: un diálogo amoroso en el que cada partenaire habla el discurso del otro.

La primera articulación presente-pasado del film viene dada por un *flashback* cuyos elementos de engarce son el agua y un cielo poblado de nubes blancas: Marie va a visitar los antiguos lugares que fueron testigos de su felicidad y ésta se identifica con esas formas primigenias de la vida. El transbordador otoñal es el mismo que la conducía aquel verano y en él conoció a Henrik. Barco, agua, cielo, sensualidad... Pero el estío nórdico lleva consigo gérmenes de muerte. La muerte también puede asociarse a la luz del sol. Muerte física o muerte del amor: Henrik morirá entre las rocas de la playa, haciendo Bergman una informativa panorámica vertical desde el cuerpo caído hasta encuadrar una tormentosa nube gris, que oculta el sol y sobre la cual encadenará con un primer plano de su rostro agonizante en el hospital.

La absurda muerte de Henrik lleva a la interrogación sobre el absurdo mismo de la existencia. A la pregunta que Marie formula a su tío sobre si la vida tiene o no un sentido, éste contestará negativamente. Marie exclama entonces: «No creo que Dios exista, y si existe, le odio. Si estuviera delante de mí le escupiría en el rostro». Tanto la escéptica respuesta del tío Erland como el exabrupto de Marie, Bergman los da en el interior de un mismo plano, con profundidad de campo, para subrayar mejor su carga emocional. Pero, como ya vimos anteriormente, Marie logra asumir su pasado y seguir adelante en su carrera artística, abriéndose a la vida tras haberla quemado en parte. El arte, que en *La sed* (1949) se planteaba únicamente como sublimador de frustraciones (Valborg, la bailarina lesbiana), aquí es realización afirmadora y positiva de la personalidad [...] (2)

(1) R. Miret en «A propósito de los primeros films de Ingmar Bergman», *Dirigido por...*, número 63.
(2) Juan Miguel Company en *Ingmar Bergman*, ediciones Cátedra, Madrid, 1993 (páginas 105-110).