



Facultad de
Comunicación y Documentación

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

**LA IMAGEN EXISTENCIALISTA:
APROXIMACIÓN CONCEPTUAL AL LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO DE BERGMAN Y BRESSON**

Presentado por:

D^a. Celia Alonso Callejón

Tutor:

Dr. Antonio Alías Bergel

Curso académico 2015 / 2016

D./Dña.: _____, tutor/a del trabajo titulado ***La imagen existencialista: aproximación conceptual al lenguaje cinematográfico de Bergman y Bresson*** realizado por el alumna **Celia Alonso Callejón**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, _____ de _____ de _____

Fdo.: _____

Por la presente deajo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado ***La imagen existencialista: aproximación conceptual al lenguaje cinematográfico de Bergman y Bresson*** que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en **Comunicación Audiovisual**, tutorizado por el profesor **Antonio Alías Bergel** durante el curso académico **2015- 2016**.

Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

____ / ____ / ____

Fecha

Firma

RESUMEN

Este trabajo se fundamenta en la transición que se realiza desde el pensamiento creado en la individualidad creativa (el artista) hasta su exposición cinematográfica. A su vez, esta deriva creativa se manifestará en un último momento de este movimiento y que tiene que ver con el ámbito de la transición (espectador, lector...). Los aspectos de los que aquí partimos radican en el ámbito filosófico de la corriente conocida como existencialismo. Estos aspectos del existencialismo en general y del pensamiento de Kierkegaard en concreto – por dar un principio conceptual a este trabajo – irán de la mano de la manifestación estética de las imágenes de Ingmar Bergman y Robert Bresson.

De este modo, el trabajo se establece en tres partes: diferentes momentos sobre la transición de unas ideas trabajadas desde el discurso filosófico y cómo éstos han sido transmitidos al ámbito cinematográfico y su exposición. El trabajo hermenéutico de esta recepción propiciará no sólo el recibimiento literal de ese pensamiento filosófico; sino que en esa creación de imágenes la idea estética que funciona en el producto cinematográfico dará lugar a una nueva forma de pensamiento. En esta idea se contiene el desplazamiento del concepto filosófico al concepto de la imagen que es al mismo tiempo una producción estética sobre dichos conceptos del existencialismo.

Una primera parte se centra en el desarrollo de las ideas llevadas a cabo por medio de la imagen. Centrándonos en las diferentes técnicas empleadas por grandes directores, vamos a desentrañar algunas de las técnicas que conformarían –en un nivel teórico– el lenguaje audiovisual de éstos. De esta manera trataremos de guiar el concepto fundamental del existencialismo y sus modos de producción y de transmisión a través de la imagen cinematográfica. Por tanto, veremos de alguna manera cómo el concepto, en principio establecido en un discurso escrito, también tiene una correspondencia en la escritura audiovisual.

En un segundo momento será la imagen llamada aquí “existencialista” la que adquiera la importancia de un pensamiento existencial producido a partir de las imágenes,

por tal en este apartado serán las películas por un lado, de Bergman y, desde otra lectura existencialista, las de Bresson sobre las que se realizará un análisis audiovisual. De toda la producción de ambos cineastas serán respectivamente *Nattvardsgästerna* [*Los comulgantes*] (1963) y *Journal d'un curé de campagne* [*Diario de un cura rural*] (1951) las producciones escogidas por su explícita concomitancia y su implícita relación con otras producciones históricas de la época tales como la literatura u otros trabajos cinematográficos.

Finalmente, se propone un tercer momento como relectura del pensamiento existencialista ya como discurso estético a través de la imagen, pero no sin ello sin dejar de ser esta una producción propiamente existencialista. De esta forma la imagen que nosotros denominamos “imagen existencial” el espectador no sólo realiza un trabajo o capta un mensaje básicamente visual, sino que en el trabajo cinematográfico se articulan ya conceptos propios y teorías existencialistas que nos hacen reflexionar, al mismo tiempo sobre la realidad y la realidad estéticamente producida. Se trata, pues, de entender la imagen cinematográfica también como un lugar de pensamiento.

ABSTRACT

This paper is based on the transition that happens from the created thinking in the creative individuality (the artist) to the film exhibition. At the same time, this creative origination will be manifested in the last moment of this movement, which has to do with the scope of transition (audience, reader, and so on). The aspects from which we start reside in the philosophical thought known as existentialism. This aspects of the existentialism in general and of Kierkegaard's thought in particular- just for the sake of giving a conceptual principle to this paper- will go hand-in-hand with the aesthetic manifestation of the images of Ingmar Bergman and Robert Bresson.

In this way, the paper is divided into three different parts: the different moments about the transition of ideas taken from the philosophical discourse and the way these have been transposed to the film and its exhibition. The hermeneutic work of this reception will provide not only the literal acceptance of this philosophical thought, but also in this creation of images the aesthetic idea that works in the film will give way to a new way of thinking. This idea contains the movement from the philosophical concept to the image concept, which is at the same time an aesthetic production about the mentioned concepts of the existentialism.

The first part focuses on the development of the ideas implemented by means of images. Focusing on the different techniques used by great directors, we are going to unravel some of the techniques that would define-at a theoretical level- the audio visual language of these. In this way, we will try to follow the essential concept of existentialism and its ways of production and transmission through the cinematographic image. Therefore, we will see how the concept, initially established in the written discourse, somehow has also a correspondence in the audio visual writing.

Secondly, it will be the image, called here “existentialist”, the one gaining the importance of an existential thought produced from the images. Therefore, in this section we will carry out an audio visual analysis of Bergman’s films, on one hand, and from another existentialist reading we will analyse those of Bresson. From all the production of both filmmakers, the chosen productions will be *Los Comulgantes* (1963) and *Diario de un cura rural* (1951), respectively, due to their explicit concomitance and their implicit relation to other historic productions from the period such as literature or other films.

Finally, we propose a third section to reread the existentialist thought now as an aesthetic discourse through the image, but still being, strictly speaking, an existentialist production . In this way, with the image that we call “existential image”, the audience not only does a work or captures a basically visual message, but in the cinematographic work also new and own concepts are originated as well as existential theories that make us reflect about reality and the reality aesthetically produced at the same time. Therefore, it is about understanding the cinematographic image as a place for thinking.

ÍNDICE

Cuestiones preliminares	13
1. Objetivos	15
2. Metodología	17
3. Estado de la cuestión.....	20
4. Agradecimientos	23
I. El existencialismo entre discursos: filosofía, literatura y cine	25
1. La imagen como pensamiento	27
1.1. La <i>imagen - movimiento</i> y sus tres variedades	31
2. La imagen existencialista.....	32
2.1. Del luteranismo a Sören Kierkegaard: Bergman como pensador de la existencia.....	34
2.2. Del <i>estilo trascendental</i> a la estética existencialista: el nuevo humanismo de Bresson.....	36
II. El existencialismo en la imagen – movimiento como un nuevo lenguaje	41
1. Lo mortal frente a lo divino.....	43
2. La liberación Sagrada frente a la enfermedad.....	45
3. La corrupción de lo social.....	47
4. La soledad Sagrada en el mundo del pecado	49
Conclusiones.....	53
Bibliografía.....	55
Anexos.....	57

CUESTIONES PRELIMINARES

1. Objetivos

Partiendo del planteamiento de un Trabajo Final de Grado que reflexiona acerca de un pensamiento filosófico sobre la existencia, nos surge comprobar cómo desde la producción cinematográfica también existe un empeño estético de llevar a cabo un trabajo cognoscitivo sobre la realidad, que de alguna manera se convierte en idea primera de una reflexión discursiva sobre la existencia ya realizada desde siempre acerca del estatus ontológico del hombre en el mundo.

Precisamente de esa urgencia haremos depender el análisis del lenguaje audiovisual aquí contenido, no desde un comparativismo arbitrario entre discurso filosófico y lenguaje audiovisual, sino cómo ambos por separado suponen modos de expresión de la existencia, pero que en conjunto sí nos ayudan a reflexionar sobre sus distintos modos de producción.

Debido a que la propuesta se fundamenta sobre la complejidad fundamental del existencialismo, y con el objetivo de no materializarlo sobre producciones artísticas, en estas páginas veremos precisamente cómo en sus trabajos se desenvuelven las ideas que tienen que ver también con la producción de subjetividades más allá, siempre, del discurso filosófico. Para ello resulta casi paradigmático los dos trabajos que traemos a colación de Bergman y Bresson, concretamente sus películas *Journal d'un curé de campagne* (1951) y *Nattvardsgästerna* (1963), ambos trabajos escogidos exponen de distinta manera –por medio de dos lenguaje audiovisual diferentes– las cuestiones sobre el existencialismo.¹

Por tanto y sin perder de vista el objetivo principal, en un segundo objetivo se hace necesario el análisis y la lectura comparada de las dos películas ya antes señaladas, en las que finalmente se produce una aportación estética al existencialismo que se relacionan, evidentemente, con las ideas desglosadas en las corrientes filosóficas en torno al existencialismo. Estas aportaciones serán, sin duda, no sólo actos de una producción

¹ El existencialismo siempre ha procurado una salida – léase la propuesta de Kierkegaard sobre un pensamiento constituido desde lo poético, como ocurre en *Diario de un seductor* – como transcendencia de una realidad histórica.

cinematográfica, sino que al mismo tiempo, en tal gesto realizativo, se sostiene un trabajo conceptual.

Para ordenar de manera sistemática el presente trabajo, la introducción del mismo se contempla como un espacio de reconocimiento conceptual –al mismo tiempo que de aprovechamiento sobre el acervo cultural sobre estas cuestiones–, y en el que se proporciona la creación de nuevos vínculos para su provecho audiovisual. A partir de ellos la “imagen existencialista” funcionaría cinematográficamente, pues, además de replanteamiento conceptual sobre los conceptos existencialistas clásicos – que en ocasiones se han malinterpretado desde posturas negativas –, como una recreación poética inédita

Para crear un objetivo específico sobre esta lectura comparada –del concepto a la imagen conceptual; de la palabra a la imagen audiovisual –el trabajo recoge a partir de una tabla de análisis comparativo el lenguaje audiovisual, que a la larga constituyen las poéticas propias de los autores ya mencionados. En ella las películas aparecen diseminadas en una serie de aspectos fílmicos concretos, en los cuales destacan características propias y comunes de entre ambas películas, para obtener, así, una lista de motivos detallados, ya desde una perspectiva propia de la producción audiovisual.

2. Metodología

Este trabajo, que se plantea desde una perspectiva teórica, se abordará a partir del ámbito audiovisual. A partir de la idea de que el cine es un soporte audiovisual capaz de redefinir el pensamiento existencialista, acudimos a algunas de las figuras más destacadas de este pensamiento pero en un discurso audiovisual. Tanto es así, que podríamos decir que se tratan ellos propiamente de artistas existencialistas, que superan cualquier idea convencional de una mera realización filmográfica. Para poder comprender, por tanto, la exigencia de esta aproximación, en principio, sostenemos este trabajo en un cierto comparatismo intermedial entre lo que es una producción filosófica *per se* y el modo de representación audiovisual centrada en el pensamiento existencialista. De esta lectura desde el lenguaje cinematográfico podremos entender las diferencias en los modos de producción del pensamiento, ya sea este en discursos literarios o teóricos, o bien puramente audiovisual.

De este modo, el pensamiento creado también a partir del lenguaje cinematográfico de los autores aquí convocados (Ingmar Bergman y Robert Bresson) será aprovechado por los espectadores, que al mismo tiempo, tendrán acceso a un pensamiento concreto sobre las teorías filosóficas de inspiración existencialistas, lo que permitirá crear, a partir de dicha recepción, nuevas formas de comprensión ontológicas, pero que también lo serán estéticas y, de cierta forma, la continuidad de un debate sobre el existencialismo como pensamiento actual.

Por eso no se trata de un trabajo meramente comparatista, pero sí sostenido en un cierto diálogo entre discursos, puesto que lo filosófico del existencialismo también funciona en un discurso estético como es el cinematográfico. En la imagen cinematográfica también habrá un trabajo existencialista, de la misma manera que en toda la tradición existencialista de la literatura alemana y francesa también se desprende una imagen existencial a partir de sus textos conocidos ampliamente por el público de postguerra como puede ser *La náusea* (Sartre), *El extranjero* (Camus) o, incluso, *El*

hombre que duerme (George Perec)² en cuyas páginas también se constituye el nuevo sujeto, que estéticamente transitará por el cine de corte existencialista. Precisamente –y aunque nosotros en este trabajo no vamos a dar cabida a la interesante *forma de producción* de Perec– el caso de *El hombre que duerme* será curiosamente este tránsito intermedial entre la creación literaria que él mismo reproduce y autoproduce cinematográficamente³. En estas transiciones entre discursos el pensamiento se desarrolla artísticamente también de manera diferente a lo meramente conceptual y teórico, pero muy pertinente, al fin y al cabo, para entender los modos de producción culturales.

Gran parte de este lenguaje transversal será codificado a partir de las teorías cinematográficas desarrolladas por pensadores como Gilles Deleuze, que hace mención a su tesis sobre la *imagen - movimiento*, al situar las *imágenes estáticas* como principales elementos narrativos del discurso cinematográfico, sin embargo necesitadas del movimiento que imprime el montaje. Desde donde el montaje debe ser iniciado y previsualizarlo para expresar un contenido evitando que éste sea notorio. (Deleuze, 1983)

Del mismo modo, es importante destacar dentro del lenguaje audiovisual, el efecto Kuleshov, tratado y explicado por Hitchcock,⁴ a través de este efecto óptico podemos conocer el proceso de creación cinematográfico en el que el espectador no presenta un mero fenómeno estímulo-respuesta, sino que actúa como una parte activa en el proceso de creación de significados. Un efecto que podemos encontrar dado en pensadores existencialistas como Bergman, el cual presenta el efecto Kuleshov en films como *Viskningar och rop* [Gritos y susurros] (1972), donde el rostro en primer plano de los personajes se contrapone a un fondo rojo, seguido de las acciones personales que han marcado su existencia hasta llevarles al momento actual en el que se desarrolla el

² Su obra está basada en la experimentación, en ciertas limitaciones formales como forma de creación, y en el explícito propósito de nunca repetir la misma idea en dos libros, tomando gran importancia en el movimiento francés de la *Nouvelle Vague*.

³ Sobre un existencialismo en cine posterior a lo que se considera existencialismo cinematográfico encontramos éste replanteamiento estético, llevado a cabo por George Perec, que puede ser consultado en este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=moEKNyCBaes>. Última vez consultado: 17 de diciembre de 2015.

⁴ Encontramos un video explicativo en el que el propio Hitchcock muestra los efectos de este proceso del lenguaje cinematográfico. Véase en este enlace. <https://www.youtube.com/watch?v=Q1LmKtWfOg>. Última vez consultado: 17 de diciembre de 2015.

argumento, de acuerdo a ello el propio espectador modificará los significados del contenido cinematográfico.

Por otra parte, además de asumir metodológicamente las propuestas que circundan los ámbitos entre pensamiento y cine, trataremos de elaborar aspectos internos del lenguaje audiovisual dentro de una metodología acerca del lenguaje audiovisual. La constitución de tablas (método trabajado por teóricas como Virginia Guarinos Galán)⁵ en el apartado de anexos, sobre los aspectos más importantes de la imagen existencialista, nos hablará de una superación del lenguaje puramente conceptual para su reelaboración en un ámbito más extenso, por ende, estético. En este lenguaje cinematográfico el aspecto simbólico cobra una función primordial en el nuevo discurso existencialista, el cual aparece continuamente –y nos sirve a nosotros para hilar esta lectura comparativa entre Bresson y Bergman –en las producciones cinematográficas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

⁵ Doctora en Ciencias del Espectáculo (1994) y en Comunicación Audiovisual (1999) por la Universidad de Sevilla; directora del equipo de investigación ADMIRA, en medios, imágenes y relatos audiovisuales, y de la revista online *Admira*; responsable del proyecto I+D ‘Representación de la nueva masculinidad en la ficción televisiva’. Es autora de numerosos libros, artículos y conferencias sobre narrativa audiovisual, fílmica, televisiva y radiofónica, además de sobre estudios culturales y de género. Experta en narrativa audiovisual, fílmica, televisiva y radiofónica, así como tendencias actuales de investigación en narrativa audiovisual. Además ha trabajado temas como la mirada de las mujeres en la sociedad de la información y dirección de la comunicación. Actualmente es profesora titular de la Universidad de Sevilla en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Comunicación.

3. Estado de la cuestión

En el tratamiento de este proyecto debemos resaltar una serie de trabajos que se han desarrollado en torno al existencialismo, así como las diferentes cuestiones acerca de lo que supone el pensamiento en cuanto tal, es decir, como se piensa, se escribe, se filma o realiza el existencialismo. Este trabajo, no en vano, resulta complejo a la vez que reductor, pues es muy amplio el ámbito de trabajo que aquí proponemos y extenso es, por tanto, la producción crítica respecto a éste. Por todo ello resulta necesaria una aproximación al existencialismo, en tanto que, concepto filosófico para crear el marco de pensamiento adecuado para el trabajo que abordaremos a continuación.

En primer lugar, resulta fundamental una introducción al concepto de *existencialismo*. En *Introducción al existencialismo* (1955) de Nicola Abbagnano – considerada ésta como su obra principal– se expone una concepción de lo que debería ser la filosofía como trabajo de investigación doctrinal, que no se justifica sin reconocer previamente la fundamentación de la naturaleza del hombre en cuanto a su existencia. En su lectura Abbagnano nos guía, a través de la descripción y la determinación de algunos de los conceptos filosóficos de raigambre existencialista (muerte, angustia,...) hasta conformar una definición de existencialismo. Por ello la postura del pensador italiano parte, en principio, de la reconsideración concreta de los grandes tópicos de la filosofía occidental, para constituir la problemática existencialista, lo cual nos dice mucho respecto a su trabajo de los conceptos, ya dados en el ámbito filosófico y la capacidad del existencialismo para trascender su propio contexto filosófico.

Junto a ésta debemos destacar otra obra, del mismo autor, realizada junto a Montaner y Simon. Nos referimos a *Historia de la filosofía* (1973), donde se desglosan los pensamientos de algunos de los filósofos existencialistas más importantes sobre todo en los volúmenes 1, 2 y 3. Será en el último de los volúmenes, el tercero, donde destaca el trabajo dedicado a Sören Kierkegaard, como es sabido, pensador que asume la problemática de la fe y lo religioso –en el que se describe su teoría acerca de “el salto

hacia Dios”⁶— o, lo que es igual, la nueva relación que se establece entre un hombre asumido racionalmente en soledad ante una idea de Dios cada vez más débil. A pesar de ser esta obra de carácter introductorio, en ella se resumen perfectamente los principios del pensamiento de Kierkegaard como reacción contra las filosofías imperantes en la época (la filosofía idealista hegeliana), pero también la estricta y forma religiosidad de la institución eclesiástica. Así, de la lectura de esta *Historia de la filosofía* nos ayuda a comprender las teorías de Kierkegaard acerca del individuo y los aspectos intrínsecos a este se manifiestan en la fe y el pensamiento trágico, y he aquí lo interesante, la relación entre *interioridad* y estética.

Para profundizar más en el concepto de existencialismo se hace necesaria la obra de Paul Roubiczek, que basándose en las formulaciones de Kant sobre las leyes del pensamiento, escribe acerca de la compleja relación entre sujeto y objeto como teoría del conocimiento. En ella se vuelve a una revalorización de las sensaciones como experiencia límite entre lo teórico y lo real; entre la ciencia y la experiencia. De todos sus trabajos destaca *El existencialismo* (1968) en la cual se señala al hombre como aquel que debe pensar desde el ámbito de la experiencia completa, y no desde un pensamiento parapetado exclusivamente en la razón. La aportación de Roubiczek señala, por tanto, algo que el existencialismo en tanto producción cultural reclama como ámbito de acción concreto: que esa experiencia de pensamiento sea también posible en un discurso, en principio, discriminado de la razón como es el estético. Así, literatura, cine, etc. serán discursos legítimos para la constitución de un pensamiento sobre lo que el hombre es —aquí nos referimos a posiciones ontológicas y antropológicas —y de cómo se piensa así mismo a través de esa proyección que supone la representación artística.

De este modo, el propio hilo conductor del trabajo nos guía hacia los directores principales del proyecto, Bresson y Bergman, de los cuales destacaremos el título *Ingmar Bergman. El último existencialista* (2007) donde se desglosan y analizan las principales influencias de pensamiento de Bergman a través de su propia filmografía, descubriendo

⁶ También definido como “el salto de fe” entendido como la concepción de cómo un individuo cree en Dios. De acuerdo a ello no es una decisión racional, pues trasciende la racionalidad a favor de algo más extraordinario, es decir, la fe (Abbagnano, 1994: 166).

el carácter filosófico existencial a través de un lenguaje cinematográfico personalizado. Del mismo modo, resaltamos en segundo lugar la obra de *Bresson por Bresson, entrevistas* (2015), donde el propio Bresson a través de las entrevistas realizadas descubre su propia filmografía, analizando y detallando los aspectos más destacados de su pensamiento y su modo de transmitirlo a los espectadores, desglosando un modo de creación audiovisual propio.

Este lenguaje audiovisual, que se va configurando de acuerdo a las bases del pensamiento existencialista y las nociones audiovisuales, confluye en las películas *Nattvardsgästerna* (1963) y *Journal d'un curé de campagne* (1951), escogida debido a el tratamiento realizado partiendo de la figura de un cura como individuo, en el que entran en juego lo natural y lo divino, es decir, en como a través de su figura observaremos la dicotomía y angustia sufrida por el personaje al tratar de confluir lo sagrado, al mismo tiempo que su naturaleza humana le arrastra a lo natural y biológico, y por tanto, sufriendo las contradicciones propias de dicho conflicto personal.

A parte de las obras ya presentadas, tenemos que referir aquí a otro material usado para la realización del trabajo, como es la revisión audiovisual a partir de películas y vídeos. Combinado con otra gran parte de material útil en forma de libros y revistas. Al ser esta una cuestión que está en continua evolución y sobre la que se ha escrito una gran cantidad de información, hemos realizado una selección del material de acuerdo a nuestras líneas de trabajo, excluyendo bibliografía de gran importancia respecto al existencialismo, pero que resultaban inabarcables e, incluso, inconexas con las líneas de investigación de este proyecto. Teniendo en cuenta toda esta información señalada, esperamos haber obtenido una clara evolución del concepto de existencialismo a lo largo de sus cambios transmediáticos.

4. Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, sin falta la dedicación y entrega, además del entusiasmo a mi tutor Antonio Alías Bergel, a pesar de todos los contratiempos ocurridos durante la elaboración de este proyecto. Además de su ayuda prestada para descubrir un pensamiento filosófico a través de una nueva mirada, que me anima a continuar en este camino de aprendizaje existencial.

También tengo que agradecer a Nicolás Serrano Carmona por su paciencia e incesante apoyo durante todo este tiempo, sobre todo en los momentos más difíciles, y a mi hermana Mercedes Alonso Callejón y mi padre Gabriel Alonso Martín por su comprensión y las fuerzas que me aportaron para conseguirlo.

I.

EL EXISTENCIALISMO ENTRE DISCURSOS: FILOSOFÍA, LITERATURA Y CINE

1. La imagen como pensamiento

Referirse a la imagen como lugar de pensamiento, nos obliga a reflexionar brevemente sobre historia de la fotografía en un primer momento y, luego, después la imagen ya en movimiento: el cine.

El inicio de la historia de la fotografía en 1839, de la mano de Louise Daguerre, supuso la divulgación mundial del primer procedimiento fotográfico: el daguerrotipo, gracias al cual evolucionaría un proceso de plasmación de la realidad objetiva y personal del individuo, un proceso que llevaría al surgimiento de la fotografía como medio expresivo de realidades múltiples, pero también insuficiente en cuanto a expresión íntima del sujeto artístico.

Gracias a la influencia de la fotografía, en 1895 de la mano de los hermanos Lumière, se crea la captación de la imagen en movimiento, lo que supuso la transmisión de historias creadas por directores como Méliès, para entretener a un público. Pero este no fue su único objetivo, ya que los directores europeos de la época demostraron que el cine, más allá del entretenimiento, funcionaría como medio no solo de captación de ideas sino de transmisión de conocimientos. Gracias a la utilización de la imagen en movimiento se divulgó el pensamiento vanguardista, comenzando a hacer del cine un medio de difusión de ideas ligado formalmente a lo cinematográfico como fue la Nouvelle Vague⁷, en torno a la década de los cincuenta, como se sabe, corriente cinematográfica que destaca por su defensa del cine como una forma de conocimiento personal, más allá de cualquier objetivismo de la realidad. Pues en sus películas a esta creación formal se le supone una condición humana.

⁷ Destacan films como *Nueva Ola* (1990) de Jean-Luc Godard y *Lacombe Lucien* (1974) de Louise Malle donde trabajó con actores no profesionales mezclados con actores profesionales como hiciera Robert Bresson en su filmografía.

Sin embargo para poder hablar de la imagen como medio de representación de ideas o pensamientos, primero debemos comprender la utilización de las imágenes en movimiento y su proceso de comprensión en los espectadores.

En este sentido resulta sugestiva la obra de Gilles Deleuze, al menos aquella que refiere a su obra *La imagen-movimiento*⁸. A través de esta tesis desprendida de esta obra, el propio Deleuze percibe una redefinición de lo que supone el movimiento cinematográfico respecto a la visualización del espacio de lo real. Para Bergson, según Deleuze, no hay un correlato entre ese espacio recorrido por el movimiento de la imagen cinematográfica y el espacio que supuestamente le corresponde. Se crea así una bifurcación de dos realidades que no funcionarían a partir de la idea de reflejo, sino de trabajo temporal en el cual el movimiento supone la captación de un presente diferenciado de una referencia sobre la realidad que permanece, pero ya como pasado de ese movimiento. Solo será posible a través de este “barrido” como una forma de expresión estética sobre lo estático. A partir de esa cuestión teórica señalada por Bergson y redefinida por Deleuze podemos dotar a la imagen de un carácter reflexivo, por tanto, distinguido de lo real. Es por ello que la expresión cinematográfica nos ayuda a comprender un *expresionismo* siempre referido a la expresión subjetiva, a la libertad individual que luego convergerá en el existencialismo como corriente de pensamiento.

Partiendo, pues, de esta idea de imagen-movimiento, la superación de la imagen estática, aquello que llamábamos fotografía, se conforma en una ilusión óptica como lo define Bergson (*La evolución creadora*, 1907) pero solo a partir de ellas, en su movimiento dado en el cine, el gesto estético y técnico acompaña a una forma de transmisión de ideas.⁹ Hablamos de poder expresar también en imágenes.

⁸ Ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos tal como aparecen en el cine. Se considera aquí un primer tipo de imagen, la imagen-movimiento, con sus variedades principales, *imagen-percepción*, *imagen-afección*, *imagen-acción*, y los signos (no lingüísticos) que las caracterizan.

⁹ «Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento... La percepción, la intelección, el lenguaje proceden en general así. Se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior.» (Deleuze, 1983: 14).

A partir de esta ilusión óptica de Bergson fluctúan varias teorías acerca de la representación del pensamiento en imágenes, de lo que aún contiene de realidad, pero también de lo que esa *expresión personal* aporta al conocimiento de esa realidad ya existente. El existencialismo, como trabajo estético en imágenes apunta por lo tanto también hacia un trabajo del montaje y de la utilización de las funciones de la imagen simbólica como fundamento de transmisión, no solo de contenido, sino también de un pensamiento.

En un primer momento el montaje constituye la esencia del cine. El montaje es lo que conforma el cine como un discurso de pensamiento. A través del ensamblaje de unas imágenes con otras, representamos el tiempo y el espacio de la película, tratando de anteponer la naturalidad al ojo humano, evitando que el montaje sea notorio, y es ahí donde podremos incluir la idea que envuelve al film, y por tanto utilizarlo para expresar un contenido.

Ese todo que cambia, ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que lo expresan. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. (Deleuze, 1983)

Debemos comprender, de este modo, que el montaje no hace referencia al movimiento de cámara –salvo rara vez–, sino a la sucesión de planos fijos que configuran la secuencia. Entendiendo el montaje como una cuestión técnica que trabaja sobre los aspectos de la realidad para reflexionar sobre ella, podemos confeccionar esa reflexión técnica sobre realidades culturales o directas donde la imagen no está dada; sino creada –nos interesa porque el montaje configura realidades, a partir del hombre– mostrando estéticamente su existencialismo.

Hay una gran tradición en la modernidad sobre el montaje como técnica vanguardista (collage), donde no podemos dejar de mencionar la famosa obra de Walter Benjamin *El libro de los pasajes*, una obra completamente hecha de citas y retales textuales para la conformación de una obra que realmente es una composición textual

(montaje), con cuya técnica el cine es más natural. El cine funciona a través del montaje, acogiendo todos los planos extrayéndolos de un plano real y los compone en otro plano diferente, el plano estético. Para Didi-Huberman, en esa manera de nueva disposición del montaje, hay una cuestión dialéctica que a partir de distintos trocitos de esas realidades crea una relación dialéctica (lecturas dialécticas), una manera de darnos a pensar, por eso el cine también funciona dialécticamente con el montaje para hacer pensar a los espectadores, rompe la linealidad narrativa (Didi-Huberman, 2008: 97-98).

A través del montaje podemos definir el modo de desarrollar los argumentos para llegar a cumplir el propósito de la composición audiovisual, por lo tanto, deberemos manejar las diferentes herramientas que nos posibilitan su creación y plantearlas antes de su grabación definiendo el discurso audiovisual. Cuando hablamos de montaje, hablamos de un lenguaje audiovisual a través del que expresarnos como individuos; el montaje es el pensamiento o la filosofía del cine, no es nada menos que la técnica y la que da capacidad expresiva a partir de una cuestión meramente estética. El existencialismo tendrá que ver mucho con esa capacidad de expresarse estéticamente, pues el cineasta ya no trabaja únicamente desde una supuesta objetividad plena de los discursos científicos, sino que en su empeño artístico también hay un vuelco de la subjetividad en lo que se filma. Por tanto, el existencialismo necesita del montaje como expresión técnica o, lo que es igual, como poética del ser humano a través de un discurso diferente del filosófico.

Por eso Deleuze, en su trabajo de la imagen-movimiento, considera pertinente la atención sobre el montaje como la posibilidad de expresión distinta o diferente de la imagen sobre la realidad. Así las distintas composiciones a partir del montaje Deleuze habla de un montaje orgánico-activo, empírico o empirista, del cine americano; el montaje dialéctico del cine soviético, orgánico o material; el montaje cuantitativo-psíquico de la escuela francesa y su ruptura con lo orgánico; el montaje intensivo-espiritual del expresionismo alemán, que anuda una vida no orgánica a una vida no psicológica (Deleuze, 1983: 85). Estos tipos de montaje son las maneras de hacer cine con unas prácticas concretas que buscan una forma de expresar ideas de forma diferente.

Debemos tener en cuenta que este esquema del pensador francés sobre el montaje es susceptible a las modificaciones del director, puesto que precisamente, el montaje es una forma de pensamiento personal sobre las imágenes que se quieren dar a mostrar. De ahí las diferentes formas de filmar o de crear imágenes: primer plano, montaje acelerado, vertical, de atracciones, intelectual o de conciencia...

1.1 La *imagen-movimiento* y sus tres variedades

El modo de percibir que tenemos estará pendiente de los focos de interés que capten nuestra atención. Es por ello por lo que a la hora de analizar el montaje debemos tener en cuenta el encuadre, en el que encontraremos acciones destacadas que llamarán nuestra atención, guiando la mirada del espectador hacia nuestros intereses propios.

A consecuencia de nuestro objetivo a alcanzar y del encuadre escogido se deriva la existencia de un doble sistema de un doble régimen de referencia de las imágenes (Deleuze, 1983: 96). En un primer momento la imagen varía para sí misma, es decir, la imagen funciona como elemento dentro del encuadre, las imágenes reaccionan en función unas de otras. A este momento le sigue un segundo en el que todas las imágenes varían para una sola, es decir, reaccionan ante esa imagen que ocupa el centro de atención, se convierte en el foco principal.

Así podríamos distinguir las imágenes - movimiento en tres clases de imágenes: *imágenes-acción*, *imágenes-percepción* e *imágenes-movimiento*.¹⁰ La distinción de imágenes - movimiento surge como relación entre el individuo y la cámara que representa la lucha personal con la máxima filosófica de “ser percibido”.

En un primer momento la cámara es capaz de percibir al individuo que realiza una acción o una imagen-acción, sometida la convención en la que la cámara no superará los

¹⁰ Beckett, en su obra cinematográfica titulada *Film*, junto a Buster Keaton representará la distinción entre los tipos de imágenes - movimiento a través de la calle, la escalera y la habitación, mediante la tentativa de cómo deshacernos de nosotros mismos, y deshacernos a nosotros mismos “Esse est percipi” (Deleuze, 1983: 101).

cuarenta y cinco grados. En un segundo momento la cámara es duplicada y presenta un ángulo de cuarenta y cinco grados a cada lado, es decir, noventa grados. Se percibe, por tanto, al individuo y el contenido, tratándose de una percepción de percepción o de la imagen – percepción. En última instancia aparecería la percepción subjetiva liberando a la cámara de la restricción de los noventa grados. Nos hallamos en el ámbito de la percepción de afección, la que subsiste cuando ya se han desintegrado todas las demás, la percepción de uno mismo por sí mismo.

2. La imagen existencialista

A través del conocimiento previo de las herramientas a manejar en el panorama audiovisual, seremos capaces de traspasar el lenguaje puramente escrito a imágenes en movimiento, creando un lenguaje nuevo que surgirá de la plasmación de ideas y sus trasfondos de pensamiento. Considerando los planos y el movimiento de cámara como el abecedario en la escritura.

A un nivel puramente elemental, la composición se reduce al puro manejo de la cámara. Se busca el lugar idóneo para la cámara con respecto al objeto; se la mueve a ritmo determinado cuando efectúa panorámicas, cuando se inclina o cuando realiza un picado o contrapicado; se escoge la velocidad justa del motor de la cámara para añadir así a la acción un ritmo trepidante o una lentitud intencionada. Cada uno de estos factores repercute en el resultado visual de la escena y, lo que es más importante aún, crea el tono y la atmósfera del mundo fílmico.

Consideremos la orientación, la situación de la cámara con respecto al objeto. La primera oportunidad de creación que tiene el cineasta es escoger el punto de vista, seleccionar una porción del mundo visual que tiene delante, de forma que, a nivel de estructura y textura, satisfaga sus intereses imaginativos. De esto se trata cuando se escoge el punto de arranque de una toma. El cineasta puede cargar la toma con rocas, árboles y rascacielos, o puede aligerarla con hojas, nubes o agujas de las iglesias. Puede emplear líneas rectas, ininterrumpidas y limpias, o puede preferir complicar la pantalla con elementos que la dividan y llenen,

creando confusión. Nuestra atención puede quedar atrapada por el juego de líneas curvas que guíen nuestra mirada hacia el centro o el núcleo de la acción o, por el contrario, pueden alejarnos de él, instalando un objeto en el primer plano, que nos distancia de esa acción¹¹ (Puigdomènech, 2007: 87).

En el trabajo sobre el concepto filosófico realizado a través de la imagen, debemos referirnos a las diferentes fases del proceso creativo, sobre todo a aquellos procesos que hacen posible que un aparato conceptual de tanta complejidad –como es el caso de la filosofía existencialista– pueda ser expresada a través de una película, es por esto que tanto la producción, el guion, la imagen, el encuadre, ambientación, decorados, montaje y banda sonora cumplen un papel fundamental en el cometido de la expresión existencialista a través de imágenes.

Las imágenes soportan una carga conceptual guiada por el propio director, creador de las mismas, que decidirá el rumbo y el cometido que deberán tomar para alcanzar su objetivo: que es mostrar una imagen de pensamiento. Cuando hablamos de *imágenes existenciales* nos referimos a una manera de comprensión estética de problemas, que a otro tipo de discursos como es la antología filosófica o en otro caso la antropología, los problemas que circundan o tienen que ver con el hombre.

De hecho, tanto la antropología como la ontología filosófica no son más que el intento por tratar de comprenderse a sí mismo, y en ese proceso de autocomprensión – que normalmente se nos es dado tradicionalmente a partir de la disciplina filosófica–, encontramos el trabajo fundamental del ser humano, es decir entenderse desde la existencia¹². De esta manera, en el trabajo del cineasta hay una idea de existencia que es estética (Kierkegaard) dotando a las imágenes y el trabajo de la técnica del montaje la nueva forma de un discurso diferente de la realidad existente. Así, el existencialismo

¹¹ Esta cita pertenece a SCOTT, James F. (1979:62): *El cine, un arte compartido*. Trad. De Elica B. Leahy y J. J. Ggarcía Noblejas. Pamplona: EUNSA pero aparece citada en Puigdomènech, 2007 pág. 87.

¹² Abbagnano define así la cuestión de la existencia: “Existir significa, pura y exclusivamente, filosofar, aunque filosofar no signifique siempre hacer filosofía. Y, en efecto, filosofar significa para el hombre, en primer lugar, afrontar con los ojos abiertos el propio destino y plantearse claramente los problemas que resultan de la justa relación consigo mismo, con los demás hombres y con el mundo” (Abbagnano, 1955: 13).

tendrá mucho que ver con las formas de producción artística, es decir la capacidad de expresión artística sobre las realidades ya conocidas.

2.1 Del luteranismo a Sören Kierkegaard: Bergman como pensador de la existencia

Bergman solía acompañar a su padre, vicario de la parroquia de Hedwidge-Eleonora, durante la práctica de sus ministerios en las iglesias rurales de Estocolmo, que le sirvieron como imagen previa para sus obras cinematográficas. Un claro ejemplo de ello es *El séptimo sello*, obra como se sabe cargada de una fuerte simbología religiosa luterana que a su vez trabaja algunos aspectos de su propia experiencia personal.¹³

Esta influencia del luteranismo le hará debatir sobre temas universales y muy ligados a lo religioso como la muerte y la presencia del mal en el mundo, donde precisamente encuentra un punto de interés formal por la filosofía existencialista leída a través de Kierkegaard. Todo esto desembocaría más tarde en un proceso de maduración junto a otras lecturas ya más propositadas como Jean - Paul Sartre y Albert Camus, en los que asumía –a la manera de Unamuno– periodos de profunda religiosidad o ciertos momentos críticos respecto a dicha religiosidad, llegando al extremo del agnosticismo.

En conjunto su obra presenta una preocupación por la existencia, una existencia que, al igual que sucede en el pensamiento de Kierkegaard, trasciende los límites de la mera razón y se convierte en una constante en su discurso fílmico.

¹³ Puigdomèneche, en su libro *Ingmar Bergman. El último existencialista*, recoge de manera directa el reconocimiento sobre el mundo religioso luterano en su infancia: “Un niño como yo estimaba que la predicación era cosa para personas mayores. Mientras mi padre predicaba en el púlpito y la asamblea de fieles oraba, cantaba o escuchaba, yo concentraba mi atención en el mundo secreto de la iglesia, hecho de cúpulas bajas, muros gruesos, perfume de eternidad y coloreada luz solar que temblaba sobre la extraña vegetación de las pinturas medievales y de las figuras esculpidas en el techo y en los muros (...). En un bosque estaba sentada la Muerte jugando al ajedrez con el Caballero. Una criatura desnuda, con los ojos desorbitados, trepaba a un árbol mientras la Muerte se disponía a talarlo. Sobre las colinas de suaves pendientes la Muerte guiaba la danza final hacia la región de las tinieblas. Pero, sobre otra bóveda, la Virgen María andaba por la rosaeda llevando de la mano al Niño.” (Puigdomènech, 2007: 31 - 32).

En la tradición religiosa nórdica de la que se rodea Bergman despegada sobre la razón y una resistencia sobre lo irracional, nace la *angustia* metafísica de Bergman. Tal concepción de la angustia tendrá mucho que ver con la lectura de Kierkegaard donde, más allá de la representación exterior del tormento trata de comprender la conmoción interior, que se constituye en un intento de aproximación del sujeto sobre lo real (Gunhild Borg). Dicha concepción tendrá que ver, por tanto, con el reconocimiento de un aspecto a veces no asumido por el hombre, y es el de la interioridad del ser (las sensaciones, el sentimiento, las ensoñaciones, instintos). Esta falta de reconocimiento de la subjetividad frente a la objetividad marca el talante ontológico, que de alguna manera atraviesa todo el existencialismo moderno y que da lugar a la obra de Bergman. De hecho, para algunos críticos el problema de la soledad ontológica está en la base y es, a la vez, el límite de la filosofía bergmaniana, como señalaba José Agustín Mahieu.¹⁴

Los personajes de mis films son exactamente como yo, es decir, unos animales movidos por instintos y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan. En mis films, la capacidad intelectual está relativamente reducida. El cuerpo constituye la parte principal, con un agujerito para el alma. La materia prima de mis films son las experiencias de la vida, en las que la base intelectual y lógica muchas veces se halla perdida¹⁵.
(Puigdomènech, 2007: 51)

En este punto iremos descubriendo semejanzas con la obra de Kierkegaard, caracterizada por el intento de reducir la comprensión de toda la existencia humana a la categoría de posibilidad y definir el carácter negativo y paralizante de la posibilidad como tal. Además de los estadios de la existencia diferenciados en su obra, el sentimiento de angustia –relación del hombre con el mundo– es entendido como la condición engendrada en el hombre a través de lo que le constituye.

Parte de ese pensamiento existencialista puede desprenderse de la influencia de la tradición nórdica, donde predomina el problema del hombre y de la condición humana.

¹⁴ Fragmento extraído de Mahieu, J. A. (1961a:24): “Ingmar Bergman”, en *Film Ideal*, núms. 142 - 146, vol. III que aparece citado en el libro de Puigdomènech, 2007: 87.

¹⁵ Palabras de Ingmar Bergman recogidas en Björkman S.; Manns, T., y Sima, J. (1975:191) *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Traducción de la edición francesa a cargo de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, que aparece en el libro de Puigdomènech, 2007 pág. 87.

Junto al que encontraremos los elementos estéticos comunes que impregnan buena parte de la producción nórdica: el romanticismo aquel romanticismo originado con la tradición literaria de las sagas y con la antigua cultura campesina; y el trasfondo luterano sobre la relación del hombre con Dios, ya dicha anteriormente.

Por tanto, podríamos definir seis grandes temas en su obra en relación con lo anteriormente dicho. El tema principal es la existencia de Dios, preocupación mediante la que Bergman parece aceptar que la creencia en lo divino es una necesidad humana; por otro lado el trabajo de la religiosidad a partir del luteranismo, donde el problema del mal como obstáculo para la justificación racional de la existencia de Dios; la relación entre el ser humano y la muerte, en la que no se da una aceptación natural de la muerte motivo por el cual aparece la duda sobre la fe; la exaltación de la juventud, como contrapunto por el miedo a la muerte en donde se produce un retorno a la infancia y a la adolescencia; la mujer y su rol en la sociedad, en el cual podemos observar el papel en el que la mujer emplea todas sus posibilidades, triunfando siempre frente al hombre; y finalmente el valor de lo sencillo, donde podremos observar el aspecto frágil del hombre como aprendizaje de valoración de las cosas sencillas de la vida).

2.2 Del *estilo trascendental* a la *estética existencialista*: el nuevo humanismo de Bresson

En el caso del cineasta Bresson, sus películas son entendidas como una escritura con imágenes y sonidos, por tanto, es creación de un nuevo lenguaje comprendido como arte. Será por ello por lo que opondrá los conceptos de cine y cinematógrafo, entendiendo el “cine de todos los días” como un modo de “teatro bastardo”, pues entendía esas obras como films sin valor a efectos del lenguaje cinematográfico, ofreciendo únicamente la reproducción fotográfica de un espectáculo (Schrader, 1972:88). Son obras que siguen utilizando las estructuras, la puesta en escena y la representación teatral, pero sin ninguna idea sobre lo que supone crear imágenes.

Tal era su pensamiento acerca de la innovación en el mundo cinematográfico y la idea de utilizar el lenguaje visual para transmitir que dejó de utilizar actores del mundo del teatro para transmitir una nueva idea sobre cine: dejar de la participación de actores del mundo del teatro, para así alejar el modo de representación del escenario de sus films.¹⁶

De este modo fue confeccionando un cine de *estilo trascendental* en su forma más pura (Schrader, 1972: 80). En él encontramos temas como la libertad (libre albedrío, la sustitución de la gracia por la fe, etc.) –como un caso claro de liberación espiritual en el film *Le journal d'un curé de champagne* (1950)– y el cautiverio, o, hablando en términos teológicos, de la libre voluntad y la predestinación. Temas comunes relacionados con la idea de reclusión y de libertad, o si se quiere, entre el afuera y la interioridad.

Dentro de este así llamado *estilo trascendental* observamos uno de los peligros en lo que se refiere a la presentación de la cotidianidad: la propia representación de la realidad. Este problema viene, precisamente, del tradicional debate en torno a cómo representar la realidad y cómo asumir el producto audiovisual como lugar estilizado de esa realidad. Es por esta razón por lo que Bresson filtra el espectro cotidiano (muchas veces llevado a la radicalidad de lo rural) y lo convierte en una de las características de su cine al mostrarlo, pues, como motivo de la fundamentación sobre los motivos humano.

Para crear esta estética en sus films Bresson acude a la *duplicación*, es decir, a la enfatización o diferencia desmesurada entre las relaciones humanas que se dan en sus películas y, lo que se supone, como esas relaciones como estructura de lo cotidiano. El cineasta francés dota a sus personajes de un sentido que les permite apreciar algo más profundo que sus vidas y su entorno –se crea una actitud de sospecha ante esa realidad conocida–, apreciación que les va a llevar a la acción que les obliga a crear los gestos y los movimientos en los que se sostiene la narrativa cinematográfica Bressoniana. Dicha duplicación se manifestará en el lenguaje audiovisual de Bresson en la diferenciación de

¹⁶ “Si una obra de arte pretende ser realmente trascendente (por encima de toda cultura), debe basarse en sus elementos universales, la forma en que se muestra es el elemento universal y que el contenido es necesariamente particular, ya que ha surgido de una cultura concreta que lo determina” (Schrader, 1972: 82).

la acción a través del uso de acciones repetitivas y diálogos pleonásticos, en los cuales se llega a redundar sobre las acciones aunque siempre desde una perspectiva diferente, lo que refuerza y aporta mayor expresividad en los diálogos¹⁷, al tiempo que acaba con cualquier idea de una imagen plana.

La acción decisiva desembocará de la duplicación, dará lugar a la estasis, elemento del lenguaje visual utilizado por Bresson como cierre de sus películas. Este elemento consiste en una representación como una imagen estática en la que se expresa una revisión del mundo externo como unidad de todas las cosas frente al punto de vista del que lo percibe.¹⁸

Por eso el *estilo trascendental*, que en Bresson tiene una lectura de superación estética sobre la representación cinematográfica, asume finalmente una carga existencialista de clara influencia Kierkegaardiana con el que, al igual que acabamos de ver en el caso de Bergman, podemos aproximarnos de forma análoga respecto a su idea de libertad en el concepto de angustia del danés (Aizpún, 1995: 62). Si reparamos en la acepción de este último sobre la angustia, en sus obras la encontraremos expresada a partir de la idea de una eterna repetición, que no es otra cosa que una continua reedición sobre la verdad y en la que nunca se establece una identidad fija.

¹⁷ Un ejemplo lo encontramos en otra de las películas de Bresson *Pickpocket*, donde el personaje Michel escribe anotaciones todos los días en su diario. Primero se nos mostrará la anotación y, posteriormente, el propio personaje lee la misma frase para que la oigamos “Me he sentado en el vestíbulo de uno de los bancos más grandes de París”. A continuación podremos observar a Michel entrando en uno de los bancos más extraordinarios de París y sentándose en el vestíbulo. Como resultado el espectador ha experimentado la misma acción de tres modos diferentes: mediante la palabra escrita, de forma auditiva a través del personaje y la acción visual. (Bresson R. , *Pickpocket* [El carterista], 1959). Sobre esa misma idea de escritura repetitiva se trabaja en otra de las películas de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* [Diario de un cura rural] (1951), donde de nuevo encontramos el elemento del diario como un elemento a través del que se describirá la acción, que será descrita por el protagonista, y que más tarde veremos en las imágenes. Por tanto ese discurso repetitivo compondrá un lenguaje cinematográfico basado en la palabra escrita, la forma auditiva y la imagen en movimiento.

¹⁸ Si continuamos con el ejemplo utilizado de la película *Pickpocket*, podemos definir como estasis el rostro sorprendido de Michel en la escena final (Bresson R. , *Pickpocket* [El carterista], 1959).



1) Fragmento extraído de la película de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* (1951)

Para Kierkegaard el único proceso posible es el formal, es decir como intensidad del acto que solo es posible a partir del trabajo estético –que será llevado a cabo en la poética de Bresson–, en donde la posibilidad de libertad será dado precisamente en la creación aislada y alejada de una realidad histórica y política. Por eso los personajes de *Journal d'un curé de campagne* (1951) aparecen en ocasiones como subjetividades extremadas de esa realidad cotidiana y, que de alguna manera, parecen funcionar únicamente a partir de ellos mismo y de sus endeble relaciones con el sujeto otro. Ahí la idea trascendental de los sujetos operarían a partir de las recreaciones estéticas, como por ejemplo en la escritura del Diario de “Monsieur le Curé de Torey” (personaje principal del film), donde cualquier idea de vida parece únicamente destinada a ser escrita en ese cuaderno, que no acaba de escribirse nunca.

En esta línea de pensamiento sobre la tradición teológica situamos el pensamiento de Bresson respecto a una más laica concepción de la prisión como metáfora. Las teorías occidentales, ya sean teológicas, psicológicas o políticas, están formuladas inevitablemente en términos de libertad y represión. La metáfora de la prisión aparece como una representación relativamente sencilla del conflicto entre cuerpo y alma. Esta concepción de la metáfora deviene en dialéctica pura en las películas de Bresson cuando de forma gradual vemos un abandono del cuerpo.¹⁹ Significativo es el abandono del personaje del cura en el que sintiéndose aprisionado en su propio cuerpo “divino” acude a un abandono, que se confunde con el abandono religioso para manifestar realmente un abandono físico y una predestinación hacia la muerte. La dejadez del personaje nos lleva

¹⁹ En *Pickpocket* la metáfora está invertida, pues la prisión de Michel es el delito y su libertad está en la cárcel. Encontramos una automortificación que no le llevará a la muerte (Bresson R. , *Pickpocket* [El carterista], 1959).

a la obligada lectura de la libertad que entra en conflicto en este caso particular en términos metafísicos y, por ende, religiosos.

De este modo encontramos una lectura semejante entre las características cinematográficas de Bergman y Bresson, que encuentran su punto de conexión en la idea existencialista de Sören Kierkegaard. ¿Cómo podemos observar tal ligazón? En ambos se distinguen parámetros de la existencia como posibilidad y en los que se descubre la amenaza del vacío, donde se conviene el carácter negativo y paralizante de la posibilidad como tal, una noción que se relacionará con la angustia desarrollada en el sentimiento de lo posible que expondrá Bresson en su filmografía. Allí la nada, que acecha a los personajes, les provoca angustia, y una conciencia del hombre sobre las posibilidades contenidas pero que al mismo tiempo lo constituyen, y que tienen como conexión con la potencia de la existencia desde el presente y su proyección al futuro.

II.

EL EXISTENCIALISMO EN LA IMAGEN-MOVIMIENTO COMO UN NUEVO LENGUAJE

Tanto en *Journal d'un curé de campagne* [Diario de un cura rural] (1951) y *Nattvardsgästerna* [Los Comulgantes] (1963) observamos un nuevo lenguaje partiendo de la base del pensamiento desarrollado en un discurso literario como ya hemos ido describiendo. Este discurso de pensamiento se puede desglosar en una serie de temas de los que partirá el existencialismo.

1. Lo mortal frente a lo divino

Uno de los principales temas, que se convierte en la trama de ambas películas, es la duda teológica o la sospecha sobre la fe, que tanto en *Journal d'un curé de campagne* (1951) como en *Nattvardsgästerna* (1963) se nos presenta alrededor del personaje principal –casi siempre vinculado a una orden religioso– que se debate entre la duda de la fe y la muerte. En este sentido se abrirá el debate de si hay algo más allá de la muerte, la existencia de Dios, o tan solo el silencio del mismo. Un argumento ya tratado con anterioridad en Unamuno,²⁰ donde ya se situaba esta dicotomía en el panorama de postguerra unido al existencialismo. Como ocurre en el hombre concreto de Bresson, sujeto de carne y hueso, que se posiciona dialécticamente en la figura del cura y que lo hace enfrentarse a los temas clásicos de la religión y la santidad, precisamente, en su cuerpo que es un cuerpo humano, lo que provocará una contradicción que suscitara esa ya anunciada angustia existencialista por Kierkegaard.

La figura del religioso se conforma así como la representación trágica de la vida en la que, las contradicciones entre el mundo físico y el mundo trascendental están mediadas por la cuestión de la fe. Podemos decir que la fe es uno de los grandes tópicos del existencialismo. De este modo observaremos imágenes cargadas de gran dramatismo

²⁰ *San Manuel Bueno Mártir* de Unamuno, obra en la que se presentará el mismo argumento, en el que un cura se debatirá entre sus creencias, abriendo paso a la duda de si realmente existe algo más allá de la muerte.

que desentrañan una continua lucha de debate entre lo mortal y lo divino representado siempre en la figura religiosa que forma parte de los dos ámbitos.

En la película de *Nattvardsgästerna* (1963) de la cuestión de la duda sobre la fe se presentará en las imágenes del film. Durante las palabras de lamento de Thomas (personaje que encarna la figura del cura), éste confiesa a Marta (seguidora de Thomas a quien le profesa un amor que no es correspondido) sus dudas acerca de su fe, la angustia que sufre al no conocer que habrá tras la muerte, y al temor que le profesa el hecho de que no exista nada tras la muerte. El pastor muestra su angustia ante el silencio de Dios. Como oposición, Marta se muestra totalmente convencida de que Dios no existe y, por tanto, no existe en ella angustia existencial alguna, se presenta como una posibilidad de libertar, oponiendo lo divino a lo mortal.



2) Fragmento extraído de la película de Bergman, *Nattvardsgästerna*, 1963

Ante todo, debemos partir de la base de que esta cinematografía no se centra en cuestiones metafísicas sobre la idea de un Dios como centro de todas las cosas, sino que nos colocamos desde el ámbito de la física en la cual es el hombre el que toma el papel principal y establece con Dios una nueva idea sobre este como causa final (nos lleva a la inmortalidad prometida en la religión) y que aporta cierta esperanza respecto a la decrepitud de lo físico, donde surge el deseo de la necesidad de una vida más allá de la muerte como consecuencia del rechazo a la muerte biológica (de nuevo se enfrentan lo mortal y lo divino). En esa dialéctica, encontramos la angustia ante el miedo a que no haya nada tras la muerte, la angustia ante la nada, es así como nace la angustia existencial.



3) Fragmento extraído de la película de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* (1951)

En *Journal d'un curé de campagne* (1951), el párroco se muestra como el frágil medio con el que se expresa una pasión arrolladora, denominada “la agonía santa” (la Sainte Agonie). Poco a poco, el cura empieza a darse cuenta de que carga un peso especial, un peso que finalmente aceptará: “Siempre me he imaginado estar en el Huerto de los Olivos. El alma se mueve de modo familiar, natural. No me había dado cuenta hasta ese momento,

y de repente, Dios me concedía la gracia de revelarme por boca de mi maestro que habría de ocupar eternamente el lugar elegido para mí, que era prisionero de la Santa Agonía” (Bresson, *Journal d'un curé de campagne*, 1951).

De este modo la desesperación del alma moderna, que se da en Bresson y Bergman, no es tanto por la pérdida de la fe; sino debido a la incertidumbre. La duda continua que sufren los personajes (donde nacerá la angustia) ya que no son capaces de ser inmortales y, por tanto, deberán enfrentarse a la pregunta de qué hay más allá de la muerte. Es en este punto en el que el diario –al que se hace mención en *Journal d'un curé de campagne* (1951)– entra en juego como un trabajo de superación de sus dudas, lo eterno es encontrado en este trabajo escrito, un trabajo a través del cual poder ser inmortal (la idea de dejar algo que perdure en el tiempo).

2. La liberación Sagrada frente a la enfermedad

De esa idea del cura como figura en la que se enfrentará lo natural y lo divino, se desprende la lucha –pensada desde un mundo real– que lleva al personaje hacia una resistencia frente a la muerte, buscando de algún modo esa libertad que le es negada ante la angustia de sus dudas existenciales creadas por el silencio de Dios. Esa resistencia será

convertida en un momento de libertad, creada a través de imágenes en movimiento, que marcará una diferencia clara en el ritmo cinematográfico del film.

Este ritmo es muy diferenciado en *Journal d'un curé de campagne* (1951) donde, a través de la secuencia en la que el cura monta en moto para salir del pueblo, se nos muestra su liberación frente a la resistencia mantenida durante el film. Será el momento en el que consiga un momento de descanso.



4) Fragmento extraído de la película de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* (1951)

Pero también encontramos otros momentos de liberación expresado a través de elementos como son, en este caso, el pan y el vino. El cura tan solo se alimenta de pan mojado en vino, lo cual empeora su salud y le convierte en mártir debido a su enfermedad y, al mismo tiempo, se representa la sangre y el cuerpo de cristo, por lo que de nuevo se



5) Fragmento extraído de la película de Bergman, *Nattvardsgästerna* (1963)

enfrena lo sagrado de esta acción frente a la resistencia que el realiza frente a la muerte. Una comparación que también la encontraremos en el elemento de la tinta de la escritura en su diario, pues se realiza un comparación de la sangre de cristo con la tinta de la escritura, donde se registra el sufrimiento más profundo de nuestro personaje, un sufrimiento que queda encerrado en su diario, a través del que se crea una imagen cerrada e íntima, que muestra el ensimismamiento del cura en su propio mundo.

Esta resistencia frene a la enfermedad también será resaltada en *Nattvardsgästerna* (1963) con un cambio en el ritmo de plano, pues mientras que en la mayor parte del film, el cura

se muestra precavido y cuidadoso presentando gran resistencia a su enfermedad, en ese momento de liberación de su angustia se dejará caer al suelo y ser consolado por Marta. Durante ese momento se dejará vencer momentáneamente por sus dudas, pero al mismo tiempo mostrándose como el mártir que debe soportar la carga frente a su dolor.

El cura no comprende cómo no puede hacer frente a los problemas de sus fieles, cómo lo natural y mundano es más fuerte que lo sagrado. A pesar de entenderse como una persona especial ante el mundo natural, es consciente de sus limitaciones como humano, que serán resaltadas por la enfermedad que le atormenta. En ese momento de liberación será cuando muestre sus miedos y pensamientos a la figura de Marta, que aparecerá como su confesora, actuando con la misma función del diario, guardando su secreto.

3. La corrupción de lo social

Este tema en literatura o arte, la fe, no es tanto un tema religioso - cristiano, como una cuestión puramente ontológica, la relación del hombre con el mundo que le rodea. Desde el primer momento la figura del cura, en Bresson, surge como una persona ensimismada en sí misma que se distingue por encima del resto de la población, de lo mundano. A parece demasiado paranoico, con un pensamiento de rechazo constante ante sus feligreses, no obstante, resulta saber incierto saber si el cura está incapacitado para el sacerdocio o si en realidad en su pasión devoradora la que le impide cualquier intento de ejercer su ministerio.



6) Fragmento extraído de la película de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* (1951)

La comunidad rural al principio no muestra más hostilidad hacia él de la que hubiera mostrado hacia cualquier otro nuevo párroco. Es la melancolía del cura la que hace que los enfrente contra su propia persona, pues establece unos niveles de distinción sagrada, pues se establece como si le fuera dado un don, como si fuera tocado por Dios.²¹



7) Fragmento extraído de la película de Bergman, *Nattvardsgästerna* (1963)

La agonía del cura será la que lo separe del resto de la sociedad, del mismo modo que ocurrirá en Bergman, donde el párroco se mostrará alejado de la comunidad, que se refleja en la figura de Marta, quien es rechazada una y otra vez con desprecio. En este caso será la muerte de la esposa del cura la que se conforme como un punto de desconexión entre el mundo natural y lo sagrado, que acaba desembocando en la imposibilidad de ayudar a sus feligreses

debido a su distanciamiento en su propio ensimismamiento y a sus dudas existencialistas de fe.²²

También podemos observar en *Journal d'un curé de campagne* (1951) el ensimismamiento del cura en la escritura del diario que marcará una relectura de la sociedad a partir de la intimidad del mismo, donde no hay conciliación entre el cura y la aldea. El diario se presenta como un objeto privado, secreto y cerrado; frena a lo público, marcando de ese modo el secreto de la fe.

²¹ Diálogo extraído de *Journal d'un curé de campagne*: “Pero, ¿Por qué la hostilidad de los pequeños? ¿Qué les he hecho yo?” (Bresson, *Journal d'un curé de campagne*, 1951).

²² En este film, *Los comulgantes*, Bergman hace un juego a través de los actores escogidos, pues tanto el papel del cura angustiado ante sus dudas y el feligrés que requiere sus dudas, son las continuaciones de dos papeles anteriores representados por los mismos actores en el film *El séptimo sello*. De este modo, aquel personaje realizado en esta última producción nombrada continúa su trayectoria hasta *Los comulgantes*. Aquel escudero religioso que temía que no hubiera nada tras la muerte y que mantenía una batalla con la misma, continúa con sus dudas ahora como feligrés, haciendo en este caso sus preguntas al cura que, nuevamente, no podrá responderle. Del mismo modo, el escudero que no podía creer en nada más allá de la muerte, regresa para dar vida al párroco atormentado por las mismas dudas.

No obstante, no podemos olvidar el modo de relación entre la población rural y su forma de relacionarse entre sí de un modo que ni el propio párroco puede acceder, pues se establecen relaciones corruptas a priori, donde encontramos adulterio, codicia, pecados..., pero a pesar de que la sociedad está corrupta, es una relación establecida en la que el cura no quiere formar parte, pero él mismo descubre estar corrupto debido a su enfermedad, lo que le provoca un sentimiento de rechazo. Un rechazo que encontramos en Bergman a través del sentimiento de Thomas, el cual rechaza cualquier contacto debido a que se siente muerte en vida después de la muerte de su mujer, una corrupción de su cuerpo que será amplificadada con la enfermedad que le acecha durante el film.



8) Fragmento extraído de la película de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* (1951)

4. La soledad Sagrada en el mundo del pecado

En Bergman, Thomas es incapaz de hacer frente a las dudas de su feligrés, es incapaz de ayudar y llevar a cabo su función como párroco, del mismo modo que en Bresson será el joven sacerdote quien sea incapaz de hacerle frente al mundo del pecado, ya sea el suyo o el de los demás. El recurso habitual para un cristiano es el rezo, lo cual

parece no servirle.²³ Su agonía santa no le permite ninguno de los medios seculares de liberación para con la Iglesia, la sociedad o el cuerpo, a ninguno de los protagonistas. De este modo su liberación pasa a dirigirse hacia el martirio.

Al mismo tiempo, la dialéctica entre lo sobre natural (santidad) y lo eterno de forma abnegada se centra totalmente en la figura del cura. Pero por otro lado esa dialéctica choca con lo natural y cotidiano mediante las muertes que acontecen a su alrededor. Este conflicto encuentra su límite en la figura del cura representada por Bresson y Bergman, un ser religioso que sufrirá la angustia existencialista, llegando a presentar una muerte en vida, pues es consciente de la imposibilidad de la existencia de la pureza en lo social, pues la sociedad es corrupta (soledad social).



9) Fragmento extraído de la película de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* (1951)



10) Fragmento extraído de la película de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* (1951)

En esa sociedad no encontramos la fe, pues es duda, la fe queda suspendida y la cuestionamos. En este punto podemos hacer referencia al estado de gracia en el que caerán nuestros personajes al sentir la liberación de su angustia durante un momento dado, que se representará mediante el recorrido en moto en *Journal d'un curé de campagne* (1951) y la

²³ Diálogo extraído de *Journal d'un curé de champagne*: “Nunca me he esforzado demasiado en rezar” escribe en su diario, a lo que añadirá, “En mi vida he sentido con tanta violencia la rebelión física contra el rezo.” (Bresson, *Journal d'un curé de champagne*, 1951).

rendición de Thomas ante Marta en *Nattvardsgästerna* (1963).

Pero a pesar de esta ruptura con la sociedad no podemos olvidar que estamos hablando de personajes cuya función se presenta como la de curar el alma. Se hace una referencia a la *Genealogía de la moral* (1887), tratada por Nietzsche, según la cual se habla de tres valores, de lo moral en lo social, relacionado con los caracteres que pueden sanar a la sociedad, estos son: el santo, el médico y el filósofo. De este modo destacará la



11) Fragmento extraído de la película de Bresson, *Journal d'un curé de campagne* (1951)

figura del médico en ambos films como un sanador e incluso como un mártir. En el caso de *Journal d'un curé de campagne* (1951), observamos la mención destacada hacia el personaje del cura, el cual se comparará al párroco como un luchador y mártir que deberá resolver aquellas dudas de la sociedad para sanarles en cuando a la cuestión de la moral.

CONCLUSIONES

El término de existencialismo como concepto de pensamiento filosófico ha ido evolucionando hasta plantearse de un modo más abierto y personalizado, manteniendo su esencia de relación entre el ser humano con el mundo, pero ampliando los modos de su difusión como pensamiento. Por tanto, esta evolución ha abierto un marco de posibilidades de lenguaje dentro de la ontología del existencialismo en otros ámbitos, de los cuales trataremos el abanico de posibilidades que se posibilitan en el arte cinematográfico.

A pesar de que el existencialismo es un concepto muy extenso tratado, en mayor medida con una connotación negativa, debemos tener en cuenta que sus límites son puestos por los propios pensadores sobre el mismo. Es de este modo, como podremos modular este nuevo lenguaje para transmitir los diferentes aspectos del concepto de acuerdo a una serie de pautas repetitivas, como son la acerca de qué hay tras la muerte, la angustia existencial y la soledad social y sagrada.

Como ya hemos dicho, debido a lo extenso del concepto, este trabajo podría continuar su desarrollo en un futuro estudio más intenso sobre la evolución del existencialismo en la forma de diario, tratado como un ensayo literario de pensamientos recogidos que no llega a conformarse como género literario, y que queda a medias entre la literatura y el análisis. Del mismo modo que se podrían desarrollar los caminos de los directores aquí tratados (Bresson y Bergman), analizando toda su filmografía y la simbología, que en ella encontramos, junto a los planos creados como un abecedario²⁴ que completaría este nuevo lenguaje existencial.

En definitiva, ya podíamos encontrar un pensamiento existencialista desarrollado en el formato literario, que ha encontrado un modo de expresión en el arte

²⁴ Como se indica en la obra *Cuando las imágenes toman posición*: “El abecedario es una forma de la literatura tan paradójica como infantil o “elemental”. Es un libro para aprender a leer como si fuera posible inventar un agua particular para aprender a nadar. Es una obra que la *lectura* primero es pensada, no en su voluntad de comprender el mensaje contenido en el texto, sino más bien en su *gesto* fundamental de aprehensión de las letras” (Didi-Huberman, 2008: 241).

cinematográfico, en el cual se han desarrollado nuevos parámetros de comunicación, permitiendo la comprensión de este nuevo lenguaje audiovisual, que se alimenta de los diferentes formatos, la literatura y la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, N. (1955). *Introducción al Existencialismo*. (J. Gaos, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Abbagnano, N. (1994). *Historia de la filosofía* (Cuarta ed., Vol. III). (J. E. Ballestar, Trad.) Barcelona: Hora, S.A.
- Aizpún, T. (1995). La libertad en el concepto de la angustia. *Thémata. Revista de filosofía*(15), 55-65.
- Bergman, I. (Dirección). (1957). *Det sjunde inseglet (El séptimo sello)* [Película]. Suecia.
- Bergman, I. (Dirección). (1963). *Nattvardsgästerna (Los Comulgantes)* [Película]. Suecia.
- Bergman, I. (Dirección). (1972). *Viskningar och rop (Gritos y susurros)* [Película]. Suecia.
- Bergman, I. (Dirección). (1982). *Fanny och Alexander (Fanny y Alexander)* [Película]. Suecia.
- Bresson, M. (2015). *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)* (Primera ed.). (V. G. Cazorla, & L. G. Jordán, Trads.) Barcelona: Intermedio.
- Bresson, R. (Dirección). (1951). *Journal d'un curé de campagne (Diario de un cura rural)* [Película]. Francia.
- Bresson, R. (Dirección). (1959). *Pickpocket (El carterista)* [Película]. Francia.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen - movimiento. Estudios sobre cine I*. (I. Agoff, Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

- Fernández, J. G. (2007). Lo que nos importa de Bergman. *Eikasia. Revista de Filosofía*, 135-148.
- Gil, K. S. (2010). Pecado, muerte y existencialismo en El séptimo sello (1957) de Ingmar Bergman. El problema divino en el cine nórdico. *Clio & crimen*, 177-190.
- Malle, L. (Dirección). (1957). *Ascenseur pour l'Echafaud (Ascensor para el Cadalso)* [Película]. Francia.
- Palma, M. (2010). La imagen del tiempo y el espacio: El cine trascendental de Tarkovski, Ozu y Ming-Liang. *Hum 736*, 54-63.
- Perlado, J. J. (1969). La gran dificultad es conseguir que la obra hecha sea una. *Espéculo. Revista de estudios literarios*(22).
- Puigdomènech, J. (2007). *Ingmar Bergman. El último existencialista* (Segunda ed.). Madrid: Ediciones JC.
- Schrader, P. (1972). *Estilo trascendental del cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid.
- Sellés, J. F. (2012). La libertad según Sören Kierkegaard. *Intus - Legere Filosofía*, 6(1), 21-33.
- Unamuno. (1901). *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: S.L.U Espasa Libros.

ANEXOS

<i>Análisis fílmico: Diario de un cura rural</i>	
Título	Journal d'un curé de champagne (Diario de un cura rural)
Año	1951
País	Francia
Director	Robert Bresson
Guión	Robert Bresson (Adaptación de la novela de Georges Bernanos)
Productora	UGC
Género	Drama, religión, filosofía.
Banda sonora	Jean-Jacques Grünenwald. La música aparecerá tan solo para aportar mayor dramatismo a las escenas, persistiendo durante gran parte del film los diálogos de los personajes acompañados de silencio.
Fotografía	Léonce-Henry Burel (B&W)
Sinopsis	Diario de un cura rural es la adaptación de la novela de Georges. En esta obra se narra la historia de un joven cura que se hará cargo de su primera parroquia. A pesar de sus esfuerzos y su trabajo constante, la población le rechaza fuertemente, desprestigiando su persona y siendo ignorado,

	provocando su marcha del lugar. Convencido de que ha fracasado en su labor religiosa, sufrirá una crisis de fe que deberá afrontar junto a su enfermedad que no le pondrá fácil este panorama.
Duración	120 minutos
Planos	Predominan los primeros planos y los planos medios que ocupan al cura en el primer plano de la historia que se nos narra, de este modo podemos introducirnos en el mundo psicológico del personaje y en su mundo interior, posicionando al personaje en el centro de la historia. Cabe destacar el uso de planos detalle en referencia a las escrituras que el cura realiza en su diario.
Movimientos de cámara	Apenas se observan movimientos de cámara, por el contrario ésta siempre permanece estática, con planos cortos. Podemos observar algún pequeño acompañamiento de cámara respecto a los personajes, pero de forma excepcional.
Iluminación	Podemos observar gran contraste entre las luces y las sombras. Además encontramos oscuridad en los techos, quizás queriendo añadir dramatismo a la escena, pues aumenta la sensación de angustia del personaje principal.
Tratamiento del color	La película se lleva a cabo en blanco y negro. Una elección destacada en los dramas y las películas policiales pero que, sin embargo, juega un papel destacado en este film permitiendo a los espectadores centrarse en el drama y la

	dicotomía que surge en la figura del cura, además de aportar mayor dramatismo y contraste.
Articulación espacio – temporal	Durante la mayor parte del film encontramos una continuidad espacial y temporal con pequeñas elipsis definidas, tanto en el tiempo como en el espacio, que aceleran la trama. En algunos casos incluso el tiempo es detallado mediante las anotaciones en el diario.
Tratamiento diegético	Esta película se desarrolla en primera persona, es decir, durante todo el film escuchamos como el cura irá relatando su vida como nuevo párroco y su dilema con la fe. A pesar de ello, durante la sucesión de planos nos mantendremos al margen como espectadores de la escena, no encontramos planos en primera persona.
Montaje	El montaje frente al que nos encontramos es lineal, las imágenes se siguen unas detrás de otras, relatando una historia lineal. Después de cada escena se produce un fundido a negro que resalta la angustia en la que se encuentra el personaje principal. Podemos destacar la utilización de transiciones para relacionar lo contado en el diario con lo que se observa en la escena.
Aspectos destacados	Cuando se produce la muerte del cura cabe destacar que la muerte es descrita por una voz masculina sobre un fondo donde aparece una cruz negra.

<i>Análisis fílmico: Los Comulgantes</i>	
Título	Nattvardsgästerna (Los comulgantes)
Año	1963
País	Suecia
Director	Ingmar Bergman
Guión	Ingmar Bergman
Productora	Svensk Filmindustri
Género	Drama, religión, filosofía.
Banda sonora	J.S. Bach
Fotografía	Sven Nykvist (B&W)
Sinopsis	Thomas es un párroco atormentado por el silencio de Dios, que perderá todas las esperanzas cuando no es capaz de ayudar a sus fieles a resolver sus problemas. En este panorama se desarrollará un monólogo interno del propio cura que reflexiona sobre estas cuestiones, y un diálogo entre él y Marta, una de sus comulgantes que anhela su amor.
Duración	80 minutos

<p>Planos</p>	<p>Los planos que encontramos se centran en el rostro del personaje, por lo que la gran mayoría son planos cerrados, con poco aire y muy estáticos que sitúan al protagonista en el centro de la trama, dando gran importancia a la angustia interna que experimenta. Cuando el personaje pierde las fuerzas durante un momento del film observamos un plano muy amplio que empuja al personaje hacia el suelo, para mostrar su agotamiento y la grandeza de sus dudas y miedos.</p>
<p>Movimientos de cámara</p>	<p>Apenas se observan movimientos de cámara, sino que se ofrecen planos estáticos que muestran la solemnidad del tema a tratar y al mismo tiempo refleja todas las reacciones que experimenta Thomas durante el desarrollo del film</p>
<p>Iluminación</p>	<p>Observamos una iluminación fuerte en el personaje de Thomas que se irá perdiendo en el resto del entorno, llamando la atención del espectador sobre su figura, incluso en algunos momentos aportando un aura de grandiosidad religiosidad.</p>
<p>Tratamiento del color</p>	<p>Este film esta realizado en blanco y negro, muy común en los dramas, permitiendo que los espectadores se centren en la trama y permitiendo crear grandes contrastes que endurecen la imagen y aportan mayor dramatismo.</p>
<p>Articulación espacio – temporal</p>	<p>Todo el film está realizado de forma lineal y sin apenas elipsis temporales ni de espacio, sino que por el contrario se muestra toda la mañana transcurrida del cura Thomas.</p>
<p>Tratamiento diegético</p>	<p>Observamos un tratamiento en tercera persona, formamos parte de la escena pero no conocemos los pensamientos de</p>

	ningún personaje, salvo que ellos lo muestren, como ocurre a través de los diálogos que ofrecen.
Montaje	El montaje realizado es un montaje sencillo que permite resaltar el contenido de la trama y que, al ser el tiempo que transcurre en un corto periodo de tiempo, observamos un montaje que relaciona los diferentes momentos claves de esa mañana, permitiendo con esa sencillez centrar la atención en los diálogos y los rostros.
Aspectos destacados	Destacar la intervención de Marta cuando Thomas lee su carta. En esta secuencia observamos a Marta sobre un fondo blanco y mirando directamente a la cámara. De este modo el mensaje es transmitido tanto verbal, como visual y escrito el mensaje incidiendo en su importancia y mostrando a través de los gestos su angustia.