

Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Asuntos Escolares

CALENDARIO ESCOLAR SEGUNDO SEMESTRE DE 1981

Reinscripción
Del 6 al 10 de abril de 1981

Inicio de clases
El 20 de abril de 1981

Cambios de grupo
Del 4 al 8 de mayo de 1981

Periodo de vacaciones
Del 18 al 29 de mayo de 1981*

Registro exámenes extraordinarios
Del 8 al 12 de junio de 1981

Entrega de tiras de material
Del 22 al 26 de junio de 1981

Exámenes extraordinarios
Del 20 al 31 de julio de 1981

Terminación de clases
Del 14 de agosto de 1981

Reposición de clases
Del 17 al 21 de agosto de 1981

Primer periodo de exámenes
ordinarios

Del 24 de agosto al 2 de
septiembre de 1981

Segundo periodo de exámenes
ordinarios
Del 3 al 11 de septiembre de 1981

ULTIMO DIA PARA ENTREGA
DE CALIFICACIONES
POR PARTE DE PROFESORES
VIERNES 2 DE OCTUBRE DE 1981

INICIO DE CLASES
DEL SIGUIENTE PERIODO:
26 de octubre de 1981

* Las fechas del periodo de vacaciones de mayo son aproximadas en virtud de que no han sido señaladas por el H. Consejo Universitario.



EL MANANTIAL DE LA DONCELLA

Angelina Martín del Campo

Desde las primeras películas de Bergman (a los 26 años) parece iniciarse la búsqueda de una imposible felicidad humana a través del amor; después las interrogantes se harán cada vez más en torno al sentido de la existencia y la respuesta podría encontrarse en lo extraño, lo extremo, lo onírico; por ello, Bergman también interrogará al mundo sobrenatural. Pero una aguda crisis existencial cuando tenía cerca de 40 años le obliga a hacer una especie de balance y de allí surgen *Las fresas salvajes* (1957). Bergman declaraba que antes creía tener bien fundadas sus teorías pero que ya se había vuelto muy circunspecto y tenía el sentimiento de que debía poner orden en sus pensamientos, definir sus principios de base y lo esencial de su posición.

Pero aún después de *Las fresas salvajes* su espíritu torturado sigue interrogándose, la búsqueda se hace entonces en torno a la maternidad, al misterio o al milagro, para ver cuál vía es la que permite llevar a una esperanza o dar una respuesta. Excepcionalmente es en esa época cuando Bergman realiza dos películas sin guión suyo: *El umbral de la vida* en 1957 y *El manantial de la doncella* en 1959, ambos guiones de la escritora sueca Ulla Isaksson. Al parecer, aún ningún camino había resuelto las interrogantes íntimas, pero como una

constante bergmaniana queda el conocimiento de sí mismo y Bergman sigue haciéndolo con extrema lucidez y hasta con ferocidad desoladora, lo cual se hace más evidente a partir de los años 61 en que se inicia la que se considera la mejor etapa de su carrera. Sin embargo, en todas sus películas, el denso universo bergmaniano nunca perderá el sello de la coherencia.

Creemos que al situar la película que ahora presentamos después de la realización de *Las fresas salvajes*, *El umbral de la vida* y *El rostro* nos es más fácil entender la relación que guardan entre sí (sobre todo las dos últimas con *El manantial*) y además entender parte de la evolución del propio Bergman.

El guión de *El manantial* proviene de una antigua balada del siglo XIV. Se trata pues de un tema medieval con elementos religiosos y por eso la hemos elegido para nuestro ciclo. Se sabe que la balada es en general un poema que cuenta una vieja leyenda, ésta se intitula *La hija de Töre en Vänge*. El texto inicial sólo tiene dos páginas y la guionista declaró que: "esa concepción excluiría la posibilidad de descripción profunda de los personajes o de los motivos psicológicos", pero ustedes verán cómo Bergman a partir del guión de la Isaksson enriquece la proposición inicial.

La balada cuenta una horrible violación y una venganza igualmente horrible con la subsecuente redención; al drama original de violencia y venganza se añade el contexto cristiano, el milagro, la necesidad de expiación y la certeza de la misericor-



dia divina, lo que sería el mensaje esencial de la balada, aunque un subtema podría ser tal vez el de la grandeza humillada, también muy usual en la poesía popular.

En esta película Bergman nos presenta el realismo desnudo del medievo en las escenas de violación y el crimen pero compensándolo con una representación de la intención expiatoria y purificadora, dejando así lo esencial de la balada; luego se añaden algunos personajes secundarios que permitieran contrastar los caracteres para que logren transparentarse los motivos psicológicos. A través de una mirada que puede resultar irónica y que es inseparable de su manera de decir, Bergman nos cuenta una fábula en la que hay una tensión dolorosa, malsana entre el bien y el mal; por ello muchos críticos han experimentado cierto malestar frente a esta película porque no quieren saber qué preguntas plantea.

Como decíamos, en la película hay una recreación de la vida medieval, pero Bergman, sin in-

sertar personajes esencialmente modernos en ese contexto, llega a mostrar la permanencia e invariabilidad de los impulsos fundamentales de la naturaleza humana: la película refleja la cruda realidad de los instintos en contraste con el bienestar y hasta la elegancia de la ropa de la doncella y desde los primeros planos la impresión que se resiente es muy fuerte, por ejemplo, cuando se ve a la media hermana embarazada soplando el fuego, o cuando ésta mete un sapo dentro del pan que la doncella va a llevar a la iglesia. Esta media hermana que no aparecía en la balada, sirve, como señalamos antes, para acentuar los contrastes entre las mujeres, como ya había sucedido en *El umbral de la vida*; una de las mujeres parece corrupta, la otra inocente, pero ¿no sigue la doncella del manantial una imagen que de sí misma tiene y que todos aceptan?, por su parte, la media hermana, Ingeri, es consciente de su aparente maldad y sabe que sólo es debida a las circunstancias y que es ajena a su auténtica naturaleza; en cambio, la doncella Karin, está llena de altivez.

La película sigue en parte el simbolismo tradicional y en ella aparece la oposición de la luz y de la sombra; una hermana es rubia, la otra morena, Karin, asociada a la luz va a llevar una vela a la virgen mientras que Ingeri siempre está en rincones oscuros, pero, ¿qué quiere decir en Bergman la luz y la sombra?, esa oposición sería irónica como antes se dijo, pues todo está relativizado, nada es puro ni perverso totalmente. Los tres pastores representan el instinto, la astucia,





Bergman
dibujo de
Naranjo

la inocencia y no pueden valorar lo que es bueno y lo que es malo, además son cuidadores de cabras que son el símbolo de la lascivia, pero cuando el sapo se escapa del pan y Karin se da cuenta de lo que le van a hacer se agarra a un cabritillo como para mostrar que ella también es inocente; antes ha explotado ante ellos su encanto. La doncella asimismo, al despedirse de su padre lo hizo como si fuera su amante, su relación con él es ambigua, su madre tiene celos de ella; por eso la venganza del padre no es por motivos muy claros, ya que él deseaba a su hija y fueron otros los que la violaron; la madre, por su parte, inconscientemente esperaba la tragedia.

Continuamente aparece también como elemento simbólico el número tres: Ingeri sopla tres veces el fuego, Odín repite su invocación tres veces, el criado oye galopar a tres hombres muertos, hay tres barbudos, Karin es violada por tres hermanos, la venganza del padre es un triple asesinato, para purificarse el padre corta tres ramas, etc. Por otro lado un simbolismo ambiguo sería el cuerpo de uno de los asesinos que queda como crucificado. Sin embargo, los símbolos más obvios parecerían el fuego y el agua, el fuego ligado al deseo y el agua a la purificación, pero además el fuego aparece a lo largo de la película con una asociación



particular utilizada por Bergman: el de despertar una continuidad temporal.

En todo este juego sutil Bergman contrapone el horror de los sucesos con los acontecimientos de la vida diaria, el humo del fuego, el canto del gallo, etc.

Por otra parte la película se relaciona con lo religioso por las ceremonias expiatorias que hace la familia y por el milagro final, pero Bergman no beatifica la visión de la doncella, sólo muestra la violación y asesinato de lo que en realidad es: una muchacha arrogante. Así el planteamiento de la religión parecería grotesco, pero el mismo Bergman ha dicho que el problema religioso siempre presente en él lo ha sido en el plano puramente intelectual y no emotivo, y esto tal vez aclare el sentido de la película, por ejemplo, ¿qué significan las velas que la orgullosa Karin lleva a la virgen?, ¿por qué la purificación sólo se lleva a través del pecado superándolo? y por eso es que la fuente empieza a brotar cuando el padre promete construir una iglesia, y las manos que mataron ahora van a cons-

truir; y todo eso es típico de Bergman, dejar en la duda bajo el tema de la expiación, el mal relativo va a ser purgado por la catástrofe y tal vez ese sentido de la relatividad es el que puede llevar al conocimiento de sí mismo, al acto de arrancarse la careta, tal como lo quiere Bergman.

A muchos les ha parecido que el material de la película está un poco al margen de las preferencias de Bergman, pero él pone toda su sensibilidad en el tratamiento de los elementos de la balada; sin embargo, la crítica en general no consideró seriamente a esta película tal vez debido a todos los elementos pintorescos, y el reproche unánime que se le hace es el himno final. Pero la característica primordial de la película es el distanciamiento, y Losey dijo que era estilísticamente brechtiana, ya que, incluso en las escenas emocionalmente fuertes el espectador no pierde sus facultades analíticas; en realidad es una gran película y ustedes van a observar con que destreza Bergman expone y relaciona los elementos complejos de las situaciones extremas, por ejemplo violación y venganza, por eso, para finalizar repetimos una declaración que en 1959 hizo el entonces más joven Godard: Bergman es justo y profundo, es el último gran romántico, es el cineasta más clásicamente romántico.