

Alfeo y Aretusa en *La Sed* (Törst, 1949), filme de Ingmar Bergman: un ejemplo de la relación entre Arte y Mitología

ANGÉLICA GARCÍA MANSO

RESUMEN

El cineasta sueco Ingmar Bergman lleva a cabo una recreación del mito clásico de Alfeo y Aretusa en su película *La Sed* (*Törst*, 1949). En el presente artículo se propone un análisis del citado mito a partir de su imbricación en la trama del filme y de sus paralelismos en las Artes Plásticas. Se trata de un ejemplo de cómo el Cine actualiza los temas de la Mitología Clásica abordados tradicionalmente en la Historia del Arte.

PALABRAS CLAVE: Ingmar Bergman, *La Sed*, Alfeo y Aretusa, Cine, Mitología Clásica, siglo XX.

ABSTRACT

Swedish filmmaker Ingmar Bergman carries out a recreation of the classical myth of Alpheus and Arethusa in his film *The Thirst* (*Törst*, 1949). In this article we propose an analysis of the myth from its links in the film plot and its parallelisms in the Plastic Arts. It is an example of how Cinema updates the Classical Mythology topics traditionally tackled in the History of Art.

KEY WORDS: Ingmar Bergman, *The Thirst*, Alpheus and Arethusa, Cinema, Classical Mythology, 20th century.

INTRODUCCIÓN Y PROPÓSITO

Los relatos mitológicos que la cultura occidental ha heredado de las civilizaciones griega y romana conforman un patrimonio del que el Arte se ha hecho eco a lo largo de los siglos. Reflejada tradicionalmente a través de la pintura, la escultura, el grabado y las artes decorativas¹, la Mitología Clásica encuentra en el siglo XX un nuevo soporte artístico: el cine.

1 La bibliografía generada en torno a las relaciones Arte/Mitología no es, hasta la fecha, demasiado abundante. Aun así, es posible localizar estudios de gran calidad a este respecto. Una selección de los mismos es la que se propone a continuación: AGHION, Irène, Claire BARBILLON Y François LISSARRAGUE. *Guía*

Pues bien, desde una perspectiva meramente cinematográfica, la relación entre el denominado Séptimo Arte y el mundo antiguo no sólo aparece plasmada en el género denominado *peplum* –lo que habitualmente se conoce como «películas de romanos»–, sino que también es posible detectar referencias a la Tradición Clásica en filmes cuyas tramas, *a priori*, nada tienen que ver con la cultura grecolatina. A esta segunda premisa responde el largometraje *La Sed* (*Törst*, 1949), en el que Ingmar Bergman vuelve su mirada hacia la Mitología Clásica.

Las presentes páginas se proponen llevar a cabo una lectura interpretativa de *La Sed* a partir de la identificación que puede establecerse entre su argumento y un episodio concreto de la Mitología grecorromana, el mito de Alfeo y Aretusa. El objetivo último consiste en demostrar cómo un soporte tan específico de la última centuria como es el cinematográfico ha contribuido a perpetuar la tradicional interrelación entre Mitología e imagen que ha venido dándose a lo largo de toda la Historia del Arte.

CONTEXTUALIZACIÓN Y TRAMA DE *LA SED*

Ingmar Bergman rueda *La Sed* en 1949 a partir de la novela homónima de su compatriota Birgit Tengroths. A pesar de tratarse de uno de los ejercicios fílmicos más tempranos del cineasta sueco (ciertamente, su salto a la producción cinematográfica había tenido lugar tan sólo cuatro años antes), en él se plantea ya un tema, el de la dificultad de la vida conyugal, que por su recurrencia se tornará clave en la filmografía posterior del realizador escandinavo².

A la hora de elaborar una lectura sobre un filme concreto, cualquiera que ésta sea, resulta imprescindible conocer previamente su argumento, que, en el caso de la película que ocupa nuestra atención es, a grandes pinceladas, el siguiente: Bertil y Ruth, un joven matrimonio,

iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad. Marid: Alianza, 1997 (edición original en francés de 1994); CARPENTER, Thomas H. *Art and myth in ancient Greece: a handbook*. London: Thames and Hudson, 1991; GALLARDO, M^a Dolores. «La Mitología en la pintura de Museo del Prado». *Estudios Clásicos* (SEEC), 66-67 (1972), pp. 205-217; GANTZ, Timothy. *Early Greek Myth: A guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1993; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria: Instituto Ephyalte, 1997; GRASSI, Ernesto. *Arte y mito*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968; GUARINO ORTEGA, Rosario. *La Mitología clásica en el Arte*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000; LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1985; MOORMAN Eric M. y Wilfried VITTERHOEVE. *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid: Akal, 1997 (edición original en holandés de 1987); NAVARRETE ORCERA, Antonio Ramón. «La mitología a través de la pintura». *Estudios Clásicos* (SEEC), 114 (1998), pp. 77-118; PANOFKY, Dora y Edwin. *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*. Barcelona: Barral, 1975 (edición original en inglés de 1956); SEZNEC, Jean. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1983 (edición original en francés de 1950); VV.AA. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zurich und Munich: Artemis, 1981-1999.

² Efectivamente, la relación de pareja y las complicaciones a ella inherentes es el tema en torno al que giran numerosas películas de Bergman: *Hacia la felicidad* (*Till glädje*, 1949), *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952), *Una lección de amor* (*En lektion i kärlek*, 1953), *La vergüenza* (*Skammen*, 1967), *Pasión*, (*En passion*, 1968), *La carcoma* (*Beröringen/The Touch*, 1970), *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1972), *Cara a cara... al desnudo* (*Ansikte not ansikte*, 1975), *Sonata de otoño* (*Höstsonaten/Herbstsonate*, 1977), *De la vida de las marionetas* (*Ur marionetternas liv/Aus dem Leben der Marionetten*, 1979-1980) e, incluso, la reciente *Sarabanda* (*Saraband*, 2003).

regresan a Estocolmo tras pasar unas vacaciones en Italia. Cruzan en tren una Alemania reducida a ruinas tras la Segunda Guerra Mundial (en efecto, la acción fílmica se ubica en 1946). La devastación del país germano constituye un fiel reflejo de la crisis matrimonial que atraviesan los protagonistas, que aprovechan el trayecto para reflexionar sobre el fracaso de su vida en común, un fracaso condicionado, en parte, por las traumáticas experiencias de sus respectivos pasados. Cuando la situación se vuelve insostenible y la tensión creciente entre ambos parece anunciar una tragedia, acontece lo que se juzgaba imposible: la reconciliación final y definitiva de los cónyuges.

De forma paralela, aunque con carácter secundario, la película trata también las historias de Viola, una mujer viuda con la que Bertil mantuvo una relación sentimental años atrás, y de Valvorg, antigua compañera de Ruth en la academia de baile a la que ambas asistían en su juventud.

EL MITO DE ALFEO Y ARETUSA

Parece oportuno, no obstante, describir con mayor profusión de detalles la escena de *La Sed* que da razón al presente estudio. El relato fílmico se inicia en un hotel de la ciudad suiza de Basilea en el que el matrimonio protagonista ha realizado una escala en su viaje de vuelta hacia Suecia. Ante el apuro económico que les supone pedir el desayuno, Bertil dirige a Ruth la siguiente advertencia: «*No tenemos que empeñar las «Arethusa»*», en alusión a unas monedas antiguas que el joven había encontrado durante la visita realizada a Sicilia, a Siracusa³, más concretamente. Mientras se las enseña a su esposa —que hasta ese momento desconocía el hallazgo—, Bertil relata a Ruth el mito de Alfeo y Aretusa: «*(...) ¿Te acuerdas de ese manantial de agua dulce junto al mar? Arethusa se convirtió en él cuando huía del dios del río Alpheus. Los colonos griegos dijeron que era el río griego Alpheus el que cruzó el fondo del mar para unirse a ese manantial siciliano. Una idea fantasiosa (...)*».

Como puede comprobarse, la explicación que Ruth recibe de su marido constituye una síntesis muy somera del citado episodio mitológico, cuya versión más difundida es la que el poeta latino Ovidio (43 a.C.-17 ó 18 d. C.) recoge en sus *Metamorfosis*: mientras Aretusa se bañaba en un río de aguas frescas y diáfanas, una voz salió del agua; se trataba de Alfeo, el dios del río, que se había enamorado de ella. Asustada, la náyade huyó desnuda como estaba. Pero el dios decidió perseguirla, iniciándose así una larga carrera hasta que la ninfa, exhausta, solicitó ayuda a Ártemis/Diana, su diosa protectora. Ésta transformó a Aretusa en nube y después en fuente. Pero Alfeo, que había reconocido el agua amada, abandonó la figura humana que adoptara para la persecución y se convirtió de nuevo en corriente con el fin de mezclarse con las aguas del manantial en el que Aretusa había sido metamorfoseada⁴.

3 Se trata de las decadracmas denominadas *demareteion*, acuñadas en Siracusa entre los siglos VI y IV a. C., en cuyo anverso aparece el perfil de la ninfa Aretusa rodeado de delfines. Un ejemplar de esta moneda se conserva en la Biblioteca Nacional de París. No obstante, los distintos tipos de *demareteion* que circularon en la ciudad siciliana durante el período indicado aparecen reproducidos en la siguiente página web: <http://www.math.nyu.edu/~crrorres/Archimedes/Coins/Arethusa.html>.

4 OV., *Met.* V, 572-642. Existe otra variante de esta leyenda según la cual Alfeo se hizo cazador para perseguir a Aretusa, que formaba parte del séquito de Ártemis (Cf. P. GRIMAL, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, pp. 22b, 372b-373a). Aparte de Ovidio, otros autores de la Anti-

La Antigüedad Clásica forjó este mito para dar explicación a los siguientes hechos: en primer lugar, el de que el río Alfeo, efectivamente, desaparece bajo tierra antes de reafiorar para desembocar finalmente en el mar. En segundo lugar, esta leyenda estaba destinada a explicar la homonimia de dos fuentes: una situada en la Élide y otra en Sicilia. Por último, la corriente de agua dulce que llega desde la Élide a dicha isla italiana a través del Mar Mediterráneo puede verse todavía hoy en Ortigia, isla unida ya a Siracusa. De hecho, en la actualidad, la «Fuente Aretusa» —estanque caudaloso donde crecen papiros— sigue siendo uno de los principales reclamos turísticos de quienes visitan Siracusa.

RECEPCIÓN DEL MITO EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Si bien no ha cosechado tanta fortuna en las Artes como otros episodios mitológicos —el Juicio de Paris o las aventuras amorosas de Zeus/Júpiter son ejemplos señeros a este respecto—, el de Alfeo y Aretusa no ha quedado exento de cierta atención en la Historia del Arte. Se propone a continuación un breve recorrido por las representaciones plásticas que ha suscitado el mito, dado que sus constantes iconográficas más sobresalientes (la atención a la figura femenina en detrimento de la masculina, y el elemento líquido) serán heredadas por el tratamiento iconográfico de Bergman, como se verá.

Podría decirse que la primera imagen pictórica de Aretusa de la que tenemos constancia aparece en el primer tercio del siglo XVI de manos de Lucas Cranach el Viejo con las tres versiones que realiza de *La ninfa de la fuente* entre 1518 y 1537⁵. Pocos años más tarde el pintor italiano Rosso Fiorentino firmaba el dibujo *La coronación de Aretusa* (1540)⁶. El también italiano Battista Dossi llevó a cabo un cartón para tapiz titulado *Aretusa* en esta década de los

güedad recogieron los amores de Alfeo y Aretusa. *Vid.* a este respecto, principalmente, Calímaco, Luciano, Pausanias y Apolodoro: CALL., *Dian.* 13 s.; LUCIANUS, *DMar.* 3; PAUS., V, 7, 2; APOLLOD., *Bibliotheca* I, 7, 5. Ya en la transición de la Edad Media al Renacimiento volverá a ocuparse de esta leyenda Giovanni Bocaccio, que en su *Genealogía de los dioses paganos* (el más completo *corpus mythologicum* surgido en dicho período), añade algunos datos curiosos al margen del mito: «(...) Pero hay otra fuente Aretusa en la isla de Ítaca, de la que dice así Homero: «Junto a la piedra del cuervo en la fuente Aretusa.». Leoncio cuenta de esta Aretusa que hubo un cazador en Ítaca, cuyo nombre era Córax, que empujado por la locura se lanzó desde una piedra al mar y que por aquella piedra fue llamada Córax por él. Su madre, Aretusa de nombre, al ver esto, golpeada por el dolor, se mató arrojándose a una cercana fuente de piedra y así dio a la fuente su nombre y de este modo dos fuentes se llaman Aretusa. Y Solino en *Sobre las maravillas del mundo* añade una tercera, afirmando que en Tebas hay una fuente que tiene el nombre de Aretusa, pero no dice nada de Tebas.». Cf. G. BOCACCI, *Genealogía de los dioses paganos* (Edición a cargo de M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias), Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. 442-443.

5 Se trata, en concreto, de los lienzos conservados en Leipzig (Museum der Bildenden Künste; 1518), Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza; c. 1530-1534) y Washington (The National Gallery of Art; 1537). No obstante, debe matizarse a este respecto que la omisión del antropónimo «Aretusa» en el título de los tres cuadros impide garantizar de forma absoluta que la representada sea la amada de Alfeo. Sin embargo, su clara asociación iconográfica a una fuente y, sobre todo, la flechas, el arco y el carcaj que pueden observarse en la tela de 1537 indican de forma bastante definitiva que se trata de Aretusa: en efecto, ésta es la ninfa acuática que de mayor fama ha gozado tradicionalmente y pertenecía al séquito de Ártemis/Diana, entre cuyos atributos más característicos figuran los instrumentos de caza anteriormente mencionados.

6 El interés de este autor por los temas mitológicos queda también de manifiesto en los frescos que decoran la galería de Francisco I, rey de Francia, en Fontainebleau.

cuarenta del siglo XVI. El único ejemplo de escultura renacentista lo ofrece Battista Lorenzi con su grupo marmóreo *Alfeo y Aretusa* (c. 1570-1580), que se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York. Por último, los grabadores del Quinientos Ludovico Dolce, Virgil Solis y Bernard Salomon ilustraron las *Metamorfosis* de Ovidio, dando lugar a distintas representaciones relativas al mito del dios fluvial y la náyade⁷.

Es el francés Nicolas Poussin quien inaugura este tema mitológico en el arte barroco a través del dibujo *Alfeo y Aretusa*, realizado en el decenio de 1620 y del que en la actualidad sólo se conserva una copia⁸. En 1675 el flamenco Abraham van Diepenbeeck, muy influido por Rubens, desarrolla un dibujo homónimo, al tiempo que Moyses van Uyttenbroek pinta el lienzo *Alfeo persiguiendo a Aretusa*. El italiano Filippo Lauri, el alemán Willem Doudijns (1697) y los franceses René-Antoine Houasse (1688) y Michel Corneille the Younger (1708) aportaron diferentes versiones del mito. Asimismo, grabadores del siglo XVII como Antoni Waterloo, Nicolas Loir, Johann Wilhelm Baur, Johann Ulrich Krauss y Bernard Picart también se hicieron eco de este episodio de la Mitología Clásica⁹.

En la primera mitad del siglo XVIII el estilo rococó habría de revelarse especialmente propicio a la representación del mito de Alfeo y Aretusa, sobre todo en lo relativo al contexto francés. Así las cosas, Jean Restout incluyó entre sus temas mitológicos un lienzo dedicado a la deidad fluvial y su ninfa amada (1720). François Le Moyne también dedicó su atención a este episodio en una tela elaborada entre 1729 y 1730. Prácticamente coetáneo es el grupo escultórico *Alfeo y Aretusa* (1731) del escultor italiano Lorenzo Mattielli. Pierre-Charles Trémollière lleva a cabo un óleo del mismo título en 1739 y dos años después otro italiano, Andrea Locatelli, pinta un *Paisaje con Alfeo y Aretusa* (1741) de resonancias poussinianas. François Boucher, autor de escenas mitológicas de delicado encanto en las que cristalizan los influjos del Veronés, Rubens y Watteau (*Diana saliendo del baño* –1742– y *Venus en el tocador* –1751– son ejemplos destacados a este respecto), fue otro de los que plasmó este mito clásico en una pintura (1761) que hoy se encuentra perdida. Finalmente, el dibujo del escultor Edmé Bouchardon conservado en el parisino Museo del Louvre y el grabado del galo Étienne Fessard cierran las representaciones sobre el particular generadas en el siglo XVIII.

Sorprendentemente, el arte neoclásico sólo nos ha legado dos versiones pictóricas del mito: en primer lugar, la *Aretusa* (c. 1802) del norteamericano Benjamin West, lienzo que recoge

7 El grabado de Dolce ilustra los versos en los que la diosa Ceres pregunta a Aretusa por qué se transformó en fuente (1558). Por su parte, los de Solis y Salomon iluminan el pasaje en el que Diana envuelve a la náyade en una nube para ocultarla así a ojos de Alfeo (1581).

8 Poussin demostró un notable interés por representar ninfas y dioses fluviales: los óleos *Ninfa y sátiro bebiendo* (1626-1627) y *Ninfa cabalgando sobre un macho cabrío* (1647) así como los dibujos *Tres ninfas a la orilla de un río contemplando un dios fluvial* (1633, conservado en la Biblioteca Real del Castillo de Windsor, igual que la reproducción del de *Alfeo y Aretusa*), *Ninfas del lago de Garda ofrecen los limones al dios fluvial Benalo* (c. 1640) y *Ninfas espías por sátiros* (c. 1664), entre otros, son algunos ejemplos de esta circunstancia. En otro sentido, en la primera versión de *Los pastores de la Arcadia* (es decir, la realizada hacia 1629-1630; la más difundida es la que Poussin firma aproximadamente diez años más tarde) la figura situada en el ángulo inferior derecho, dispuesta de espaldas, ha sido identificada como Alfeo, río de la Arcadia.

9 Tanto Waterloo como Baur recogen en sus respectivos grabados la huida que emprende la ninfa al ser solicitada por Alfeo; Loir y Krauss ilumina los versos en que, casi alcanzada por el dios del río, Aretusa invoca la ayuda de su diosa protectora; finalmente, Picart representa a Alfeo buscando y llamando a la náyade tras haber sido ésta envuelta en una nube.

el momento en que la ninfa es sorprendida en su baño por el dios del río. De otro lado, Jean-Auguste-Dominique Ingres desarrolla una sutil interpretación de la metamorfosis de Aretusa en la tela *La Fuente* (1856), donde el agua que vierte el cántaro sostenido por la náyade se constituye en metáfora de su propia transformación.

A caballo entre el Neoclasicismo y el movimiento romántico encontramos al inglés William Blake con su dibujo *Alfeo en retorno* (c. 1825-1827). Ya plenamente integrados en el Romantismo, los también británicos John Martin y Thales Fielding dan lugar, respectivamente, a un óleo (1832) y una acuarela (1837) sobre el episodio mitológico de Alfeo y Aretusa.

Adscritos a la corriente simbolista de finales del siglo XIX, los estadounidenses Elihu Vedder y Arthur Bowen Davies pintan sendas versiones de la ninfa amada por Alfeo: la *Aretusa* de Vedder fue realizada entre 1876 y 1878¹⁰, en tanto que la de Davies data de 1910 y responde al gusto de este pintor por ubicar desnudos en paisajes mitológicos¹¹. De otro lado, el inglés Joseph Southall desarrolla en 1895 una acuarela (*Estudio para la figura de Aretusa*) de estética prerrafaelista, mientras que la *Aretusa* del también anglosajón Robert Anning Bell responde a los cánones del prerrafaelismo más tardío.

En el siglo XX se registran tres representaciones escultóricas del mito: en 1926 el francés Aristide Maillol, conforme a su tendencia a esculpir personajes mitológicos¹², lleva a cabo el grabado sobre madera Aretusa. Por su parte, los alemanes Ludwig Kasper y Toni Stadler labran sus propias visiones de la náyade en estuco (1940) y bronce (1955), respectivamente. La última aportación pictórica sobre el mito de Alfeo y Aretusa han corrido a cargo de la marroquí Suzanne Clairac (2000) y de la francesa Cendrine Rovini (*El demonio de Aretusa*, 2006)¹³.

A las representaciones plásticas del mito hasta aquí enumeradas se suma a mediados de la última centuria su representación audiovisual, al ser abordada la historia del dios acuático y la ninfa por primera vez en el Cine.

LA SED O ALFEO Y ARETUSA EN EL CINE: UNA LECTURA DEL FILME A PARTIR DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA

Llegados a este punto, cabría interrogarse acerca de qué relación guarda el mito previamente esbozado con la situación en la que se hallan inmersos los protagonistas del filme de Ingmar Bergman. Y es que, como se pretende argumentar a continuación, una mirada a la Mitología Clásica puede resultar determinante a la hora de comprender el sentido profundo de *La Sed*.

10 La tela también se conoce con los nombres de *La ninfa del agua* y *El nacimiento de la primavera*.

11 La disposición sedente y de espaldas de la náyade evoca con bastante nitidez algunas obras de Ingres como *La bañista de Valpinçon* (1808) o *El baño turco* (1862). En otro orden de cosas, Arthur Bowen Davies firma también la acuarela *Hijas de Aretusa* (s.d.).

12 Sus obras *Leda* (1900), *Venus* (1924) y *Las tres ninfas* (1936-1938) son algunos ejemplos en este sentido.

13 Muchos de los datos reflejados en este epígrafe, si bien no todos, han sido facilitados por el magnífico y exhaustivo compendio elaborado por DAVIDSON REID, Jane y Christopher ROHMANN. *The Oxford Guide to classical mythology in the Arts, 1300-1990s*. New York/London: Oxford University Press, 1993, pp. 86b-88b.

En la habitación del hotel de Basilea, Bertil concluye su exposición del mito de Alfeo y Aretusa con las siguientes palabras: «(...) *No son más que fantasías. Los dos sexos no pueden unirse. Están separados por un mar de lágrimas e incomprensión.*». Esta aseveración del personaje masculino constituye la clave, la pista que Bergman ofrece al espectador para que éste pueda llevar a cabo una interpretación de su película a partir del citado episodio de la Mitología grecolatina.

Resulta evidente que las palabras de Bertil representan una metáfora de las dificultades de su propio matrimonio. En este sentido, el desarrollo del largometraje permite descubrir cuál es ese «mar de lágrimas e incomprensión» que separa a Bertil y Ruth o, mejor dicho, a Bertil de Ruth. Una serie de *flash-backs* insertos en los primeros minutos del metraje informan al espectador acerca del intenso trauma que padece la protagonista debido al aborto al que tuvo que someterse en el pasado (obligada por un antiguo amante, Raoul, un hombre casado y padre de familia) y que motivó su actual esterilidad, de la cual se deriva un comportamiento histérico¹⁴ cuya principal víctima es su marido. Esta actitud desequilibrada se manifiesta en alteraciones del carácter (la joven pasa en breves instantes de la dulzura a la ira, y viceversa); detalles infantiloides; caprichos; una locuacidad que llega a resultar insoportable; la agresividad verbal –basada en hirientes ironías– que descarga contra su esposo, al que incordia e importuna constantemente; su hábito frenético de beber alcohol y de fumar, y, sobre todo, el reproche recurrente que dirige a Bertil por la relación amorosa que éste mantuvo tiempo atrás con Viola, una mujer viuda.

El joven marido, por su parte, afronta este catálogo de desafortunadas actitudes por parte de su esposa con sosiego e, incluso, resignación. Sin embargo, el ambiente opresivo y claustrofóbico del vagón que los traslada hacia Estocolmo y la fuerte crisis que padece Ruth durante el trayecto van minando progresivamente su paciencia, hasta el punto de que Bertil llega a sufrir una pesadilla en la que asesina a su mujer¹⁵. Este sueño, que trasluce la pulsión subconsciente por la muerte de su esposa, no hace sino simbolizar la distancia insalvable que separa ya a los dos cónyuges. Pero, contra todo pronóstico, a la mañana siguiente tiene lugar el «milagro», en el sentido de que se materializa lo que se antojaba imposible. Las palabras finales de Bertil «*No quiero vivir en soledad, sería peor que el infierno que vivimos. Después de todo somos dos para atravesarlo*» reflejan la voluntad del personaje masculino de que el amor que siente hacia Ruth triunfe sobre el «mar de lágrimas e incomprensión» en el que se había convertido su matrimonio.

La reconciliación final entre los cónyuges –iniciativa que parte precisamente de Bertil, como se ve– permite establecer el paralelismo entre el mito de Alfeo y Aretusa, por una parte, y la historia principal que desarrolla *La Sed*, por otra. Así las cosas, si el río Alfeo –según el

14 En este sentido, el personaje de Ruth recibe un tratamiento naturalista por parte de Bergman, dado que la histeria que ésta demuestra parece heredada directamente de la novela que se desarrolló en Europa en la década comprendida entre 1880 y 1890, cuyas protagonistas femeninas (de deficiente vida sexual o con dificultades para tener hijos) eran muy proclives a padecer histeria. De hecho, esta palabra deriva de la voz griega *histeron*, que significa «útero» o «matriz».

15 En *De la vida de las marionetas*, rodada tres décadas después de *La Sed*, el protagonista (Peter Egerman) expone a su psiquiatra que desde hace un par de años tiene un sueño recurrente en el que mata a su mujer (Katarina). De hecho, en un momento de bloqueo psíquico durante la visita a un burdel, asesina a una prostituta como víctima sustitutoria de su mujer.

episodio mitológico— cruzó el mar Mediterráneo desde Grecia meridional hasta Sicilia para unirse, por amor, con la fuente en que la ninfa Aretusa había sido transformada (con lo cual acontece algo *a priori* imposible, como es que el agua dulce fluvial pueda encontrar un cauce a través del agua salada marina), también Bertil es capaz de cruzar el «mar de lágrimas e incompreensión» que lo separa de Ruth (algo que se dibujaba inviable, pues la ruptura definitiva de la pareja era ya más que latente) con tal de permanecer unido a ella, puesto que la ama y, sobre todo, la desea¹⁶.

Y es que a pesar de explicar un fenómeno natural —según se ha señalado—, el de Alfeo y Aretusa es un mito en el que subyace una evidente connotación sexual, dado que río y fuente son, a fin de cuentas, fluidos. Al igual que el río griego busca unir sus aguas con las de la fuente siciliana venciendo todos los obstáculos (la intervención de la propia diosa Ártemis/Diana, el Mar Mediterráneo), es la de Bertil una «sed» existencial que sólo puede sofocar a través de la unión, del amor físico con Ruth, sean cuales fueren las dificultades consiguientes¹⁷.

Como puede verse, el guión confeccionado por Bergman reproduce el sustrato del mito de la divinidad fluvial y la náyade, es decir, la oposición y complementariedad simultáneas que se da entre los sexos. Para el director nórdico, pues, el mito de Alfeo y Aretusa viene a simbolizar el deseo sexual, tema que actúa como hilo conductor de todo el relato fílmico. Tanto es así que sirve de gozne de unión entre la acción principal y las historias de otros dos personajes secundarios de la trama, Viola y Valborg.

En lo que se refiere a Viola, cuyo marido ha fallecido, ésta es incapaz de rehacer su vida sentimental primero con Bertil (quien llega a reconocer que era para Viola «*un sustituto de su marido*») y más tarde con el psiquiatra que la atiende, que llega a espetarle: «*Usted jamás amó a su marido; no hasta que murió*». Es decir, la viuda ha empezado a querer obsesivamente a su esposo cuando la ausencia de éste le ha hecho comprender que su deseo hacia él ya no podrá ser satisfecho. De ahí que con su suicidio al final del metraje Viola concluya un particular itinerario del deseo en el que quedan invertidos los papeles masculino/femenino tal y como apare-

16 No debe perderse de vista el hecho de que la superación de los respectivos pasados sentimentales de la pareja y el consiguiente convencimiento del futuro de su matrimonio acontecen en el regreso del viaje a Italia. Y es que suele ser recurrente en el cine de Bergman que el desplazamiento a Italia de sus personajes quede plantado en clave de «viaje iniciático». Desde una perspectiva escandinava, el viaje a este país mediterráneo supone entrar en contacto con una realidad drásticamente distinta (un clima cálido, la religión católica, los vestigios arqueológicos del mundo clásico, los orígenes del arte moderno, etcétera), algo que propicia que se retorne con una mirada nueva, ya sea a través de la resolución de una duda o conflicto en el caso de personas adultas (como sucede con los protagonistas de *La Sed*, al igual que con el matrimonio formado por Raoul y Astrid, que se dirigen hacia Italia con el ánimo de superar las infidelidades de su unión), ya se trate de la adquisición de nuevas experiencias vitales (la consumación del amor físico y la decisión de la orientación profesional, caso de los tres jóvenes —Sara, Anders y Viktor— que intervienen en *Fresas salvajes* —*Smultronstället*, 1957-).

17 Francisco Javier Zubiaur lo explica en estos términos: «(...) *La condición para ser feliz está en el amor de hombre y mujer, que en Bergman llega a paliar la ausencia de Dios y su amor divino. Pero las intenciones del hombre no siempre son sinceras. Necesita a la mujer, la desea* (...) *El hombre busca en ella placer sexual, una forma de vivir con intensidad el momento presente, tras del cual queda intacta su permanente insatisfacción.*». Vid. ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, pp. 131-132.

cen propuestos en el mito: Alfeo cruza el mar para unirse a Aretusa en tanto que es Viola quien se une en la muerte con su difunto cónyuge (en este sentido, resulta harto significativo desde una perspectiva iconográfica que este personaje ponga fin a su vida arrojándose al mar).

Por su parte, la introducción del personaje de Valborg permite a Bergman explorar el tema del deseo en el ámbito homosexual. En efecto, Valborg, en su condición de lesbiana, canaliza sus apetencias físicas en dos de las que fueron sus compañeras en la academia de baile a la que asistió en su juventud: Ruth, la protagonista, cuya atracción es revelada al receptor mediante un *flash-back* que retrotrae la acción varios años atrás, y la propia Viola, a la que Valborg intenta seducir con ocasión del fortuito encuentro de ambas por una calle de Estocolmo en el presente de la narración fílmica. Sin embargo, el trasunto de Alfeo que puede representar la ex bailarina fracasa en su búsqueda de fusión con alguna de las dos «Aretusas» que para ella son tanto Ruth como Viola. Y es que el deseo lésbico de Valborg hacia otras mujeres no se puede resolver, según el cineasta escandinavo, en los términos que plantea el mito del dios fluvial y la ninfa, dado que la inexistencia de oposición entre los sexos anula la consiguiente e inevitable complementariedad de los mismos. No obstante, Bergman soluciona esta cuestión con una nueva mirada a la Mitología Clásica: el grupo escultórico de las Tres Gracias que decora el inmueble de Valborg no responde a una escenografía arbitraria, sino que la disposición característica de Eufrosine, Áglae y Talía¹⁸ es utilizada de forma deliberada por el director sueco como representación visual del sentimiento amoroso que, con Valborg como nexo, entrelaza a los tres personajes femeninos de su película¹⁹.

En definitiva, y según se desprende de lo hasta aquí expuesto, la recreación de Alfeo y Aretusa que Ingmar Bergman lleva a cabo en *La Sed* prolonga la tradición iconográfica fijada por las Artes Plásticas para este mito, puesto que el filme privilegia la presencia de la mujer (en efecto, la figura femenina queda triplicada a través de los personajes de Ruth, Viola y Valborg) y del agua, constituida en metáfora de la unión sexual que redime a la pareja desde el punto de vista bergmaniano²⁰.

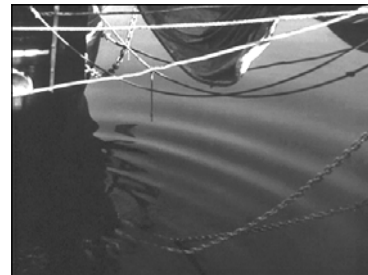
18 La tradición iconográfica, prestando atención a lo apuntado por Séneca en su obra *De Beneficiis*, ha representado frecuentemente a las Gracias entrelazadas y formando un círculo (Cf. WIND, Edgar. *Misterios paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1988 –edición original en inglés de 1958–, pp. 39-48), si bien hay excepciones como la versión firmada por el belga René Magritte en 1946, en el que las Cárites aparecen juxtapuestas delante de una especie de ventanal.

19 Se hace preciso matizar a este respecto que el mito de las Tres Gracias no actúa, sin embargo, como clave interpretativa de *La Sed*, pues el «ciclo de la generosidad» implícito a las Cárites (dar-recibir-devolver) nada tiene que ver con el triángulo sentimental que conforman Ruth, Viola y Valborg desde la perspectiva de esta última. Sobre el tratamiento de las Tres Gracias en el Cine, *vid.*, por ejemplo, GARCÍA MANSO, Angélica. «Del mundo hindú al grecolatino: *El Río* (*The River*, 1950), de Jean Renoir». *Kleos* (Universidad de Bari, Italia), 9 (2004), pp. 185-198.

20 El mito de Alfeo y Aretusa también subyace, de alguna manera, en la película de Rudolph Maté *Milagro bajo la lluvia* (*Miracle in the rain*, 1956), que narra la frustrada historia de amor entre una oficinista y un soldado de la Segunda Guerra Mundial que muere en el frente. El «milagro» al que se alude en el título consiste en que, sumida en la desesperación por la muerte de su amado, la antigua moneda romana que la protagonista le había regalado a su prometido como talismán aparece de repente en su mano, en las escaleras de la Catedral de San Patricio (la acción se desarrolla en Nueva York), en una noche de lluvia. El retorno de la moneda implica una *sui generis* reunión de los amantes propiciada por el agua, esta vez en forma de lluvia. El filme de Maté comparte con *La Sed* la alusión expresa al mito («*Aretusa se levanta de su techo de nieve en las mon-*



Ilustración 1. Grupo escultórico de las Tres Gracias que decora el apartamento de Valborg.



Ilustraciones 2-5. Entornos acuáticos que aluden de manera indirecta al mito.

CONCLUSIÓN

La inexistencia de una traducción al castellano de la novela en la que se inspira la película de Bergman impide una reflexión acerca de aspectos tan interesantes como el de si el mito de Alfeo y Aretusa figura ya en el relato de Birgit Tengroths o es, por el contrario, una aportación original del realizador escandinavo²¹.

tañas de Siracusa»), el interés numismático (la leyenda del as o denario, «Titus Flavius Vespasianus Imperator», se repite varias veces a lo largo del metraje) e, incluso, el nombre de la protagonista, que también se llama Ruth. Esta serie de similitudes permite apuntar la hipótesis de que el director de origen centroeuropeo tuviera muy presente el largometraje de Bergman a la hora de rodar *Milagro bajo la lluvia*.

²¹ Además, se trata de un dato que el propio cineasta obvia cuando relata diversos detalles de la confección del guión y del rodaje de esta cinta. Vid. BERGMAN, Ingmar. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 2001 (edi-



Ilustración 6. Último fotograma. Representación numismática de Aretusa sobre imágenes marítimas.

Sea como fuere, *La Sed* es uno de los ejemplos más tempranos del interés de Ingmar Bergman por la Cultura Clásica. Ciertamente, son diversos los ejemplos que pueden enumerarse en este sentido dentro de su filmografía: *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens Leende*, 1955) ha sido interpretada a partir del mito de Fedra e Hipólito²²; numerosas esculturas de inspiración clásica decoran la casa y los jardines del violonchelista Félix en *¡Esas mujeres!* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964); la actriz Elisabet Vogler se queda muda durante la representación de la tragedia *Electra* en *Persona* (1965); el mito de Orfeo y Eurídice subyace en *La Vergüenza*²³; *El Rito* (*Riten*, 1967), con una más que evidente presencia del teatro griego; la escultura de Apolo con su lira que abre *Gritos y Susurros* (*Viskningar och rop*, 1971); la leyenda de Filemón y Baucis sobre la que pretendía reflexionar el primer guión de *De la vida de las marionetas*, entre otros. La sobreimpresión del *demareteion* con el perfil de la ninfa sobre las imágenes marinas con las que se cierra *La Sed* representa la confirmación iconográfica de la aplicación del mito de Alfeo y Aretusa a la pareja protagonista por parte de Ingmar Bergman. De hecho, toda la cinta se halla plagada de elementos relacionados con el medio acuático que aluden de manera implícita a tal leyenda (el propio título del filme; los fotogramas sobre los que se desarrollan los títulos de crédito iniciales, los cuales muestran un molino de agua; las imágenes de uno de los lagos de Basilea con las que comienza el metraje; la secuencia en la que Ruth y Raoul navegan por el mar; y, finalmente, el suicidio de Viola arrojándose al Báltico)²⁴.

No obstante, lo realmente sugerente en lo tocante a la imbricación de dicho mito en la trama de *La Sed* es el efecto de *mettre en abîme* que ello supone en relación con las primeras películas del director sueco, puesto que este episodio mitológico recorre y da unidad, de alguna forma, a la primera etapa de su filmografía, en la que Bergman todavía demuestra alguna

ción original en sueco de 1990), pp. 135-138. Aprovechamos para señalar que *La Sed* es una de las pocas películas de Bergman a las que éste no hace referencia en su autobiografía. Cf. BERGMAN, Ingmar. *Linterna mágica. Memorias*. Barcelona: Tusquets, 1995 (edición original en sueco de 1987).

22 Cf. BARON, James R. «The Phaedra-Hippolytus Myth in Ingmar Bergman's *Smiles of a Summer Night*». *Scandinavian Studies*, 48 (1976), pp. 169-180.

23 Vid. TOVAR PAZ, Francisco Javier. «El sueño de Orfeo en *La vergüenza* (*Skammen*, 1968), filme de Ingmar Bergman». *Kleos* (Universidad de Bari, Italia), 9 (2004), pp. 167-183.

24 Tanto en Francia como en Argentina el largometraje se estrenó simultáneamente bajo los títulos de *La Sed* y *La fuente de Aretusa*.

confianza en la reconciliación de los amantes²⁵: Stig y Martha en *Hacia la felicidad*, el matrimonio Erneman en *Una lección de amor*²⁶, Evald y Marianne en *Fresas salvajes*²⁷, etcétera, son parejas al borde del divorcio en las que la supervivencia del deseo amoroso aparece como el nexo indivisible que las mantiene unidas.

La actualización del mencionado mito en la película del realizador sueco constituye un magnífico ejemplo de cómo los referentes de la Antigüedad grecolatina pueden ser reinterpretados desde el Arte, en concreto desde el cinematográfico. A partir de aportaciones como la de Bergman, la Mitología Clásica –que durante siglos ha sido una de las fuentes más fructíferas para las Artes Plásticas– reafirma su vínculo con la Historia del Arte al ser abordada también desde el Cine, con las consecuencias visuales e iconográficas que ello conlleva.

ficha técnica de *La Sed*

Título original: *Törst*

Dirección: Ingmar Bergman.

Producción y distribución: Svensk Filmindustri.

Jefe de producción: Helge Hagerman.

Guión: Herbert Grevenius, según la narración del mismo título de Birgit Tengroths.

Fotografía: Gunnar Fischer.

Decorados: Nils Svenwall.

Música: Erik Nordgren.

Montaje: Oscar Rosander.

Duración: 83 minutos.

Estreno: Spegeln, 17 de octubre de 1949.

Intérpretes: Eva Henning (Ruth), Birger Malmsten (Bertil), Birgit Tengroths (Viola), Mimi Nelson (Valborg), Hasse Ekman (doctor Rosengren), Bengt Eklund (Raoul) y Gaby Stenberg (Astrid), principalmente²⁸.

25 Generalmente, la trilogía compuesta por *El Séptimo Sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956), *Fresas salvajes* y *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1959) es considerada como el punto de inflexión que separa dos grandes ciclos dentro del *corpus* cinematográfico del de Uppsala, caracterizándose el segundo, entre otros muchos aspectos, por una visión más desesperanzada y cruel de la unión conyugal, tema cuyos máximos exponentes pueden ser las ya aludidas *La Carcoma* y *Secretos de un Matrimonio*.

26 La reconciliación entre David y Marianne se fragua, al igual que sucede en *La Sed*, en el viaje en ferrocarril que los protagonistas realizan desde Estocolmo hasta Copenhague.

27 Aunque inserta en un estudio de objetivos muy diferentes, la relación entre Evald y Marianne Borg se aborda en GARCÍA MANSO, Angélica. «*Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957): un «viaje inverso» de Ingmar Bergman a través de la tradición fílmica nórdica». *Norba-Arte* (Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura) [en prensa].

28 Diversos recursos sobre *La Sed* (especialmente fotogramas y referencias de los artículos sobre ella publicados en prensa) pueden consultarse en la siguiente dirección electrónica: http://www.bergmanorama.com/films/three_strange_loves.htm.