

LC

Virus, epidemias y pandemias en el arte

Estudios interdisciplinarios

**Mónica Viviana Fanny Gruber y Fernando
Gabriel Pagnoni Berns (comps.)**



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

**Virus, epidemias y pandemias en el arte.
Estudios interdisciplinarios**

Virus, epidemias y pandemias en el arte

Estudios interdisciplinarios

Mónica Viviana Fanny Gruber y Fernando Gabriel Pagnoni
Berns (comps.)

Cátedras: Pensamiento Audiovisual
Literatura en las Artes Audiovisuales



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matias Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra

ISBN 978-987-8927-29-9

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2022

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Fanny Gruber, Mónica Viviana

Virus, epidemias y pandemias en el arte: estudios interdisciplinarios / Mónica Viviana Fanny Gruber; Fernando Gabriel Pagnoni Berns; compilación de Mónica Viviana Fanny Gruber; Fernando Gabriel Pagnoni Berns. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022.

298 p. ; 21 x 14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-8927-29-9

1. Arte. 2. Enfermedades. 3. Historia del Arte. I. Pagnoni Berns, Fernando Gabriel.

II. Título.

CDD 700.4

Índice

Prólogo	9
<i>Hugo Francisco Bauzá</i>	
Capítulo 1	
América indígena, conquista y colonización. Epidemia y cambio cultural	15
<i>Marta Balán</i>	
Capítulo 2	
Ver o no ver. Una alegoría de la peste	53
<i>Patricia J. Russo</i>	
Capítulo 3	
El <i>Decamerón</i> de Giovanni Boccaccio en <i>Los cuentos de la peste</i> de Mario Vargas Llosa	73
<i>Patricia Hebe Calabrese</i>	
Capítulo 4	
Experiencias y colaboraciones entre el mito, el cine y el teatro durante la pandemia	103
<i>Adriana Libonati y Alcira Serna</i>	

Capítulo 5	
Pandemia, cuerpo y conciencia en la obra de Candelaria Silvestro <i>María Elena Babino</i>	121
Capítulo 6	
La peste como metáfora de la degradación social en <i>Pintura sobre madera y El séptimo sello</i> de Ingmar Bergman <i>Daniela Oulego</i>	133
Capítulo 7	
Según pasan los años. La pandemia en la historia del cine y en la actualidad: un abordaje del film <i>Pánico en las calles</i> (Kazan, 1950) <i>Malena Verardi</i>	155
Capítulo 8	
<i>Pánico en las calles</i> (1950), de Elia Kazan. Extranjería, crimen y peste en Nueva Orleans <i>Pablo Debussy</i>	177
Capítulo 9	
Un mal que siempre vuelve. Alegoría política y estilización teatral en <i>La peste</i> (1992), de Luis Puenzo <i>Jorge Sala</i>	193
Capítulo 10	
El discurso endémico. <i>El año de la peste</i> de Felipe Cazals <i>Emiliano Aguilar</i>	211
Capítulo 11	
<i>Survivors</i> (1975-1977). La epidemia como metáfora <i>Fernando Gabriel Pagnoni Berns</i>	231
Capítulo 12	
La peste. De la vida real a la pantalla de televisión <i>Mónica Viviana Fanny Gruber</i>	257
Los autores	289

Capítulo 6

La peste como metáfora de la degradación social en *Pintura sobre madera* y *El séptimo sello* de Ingmar Bergman

Daniela Oulego

*"A papas y emperadores y prelados,
así los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados".*

Jorge Manrique (1476)

Una moralidad medieval

La película *El séptimo sello* (1957), dirigida por Ingmar Bergman, está basada en la obra teatral de un solo acto *Pintura sobre madera* que el cineasta escribió años antes. El texto dramático –representado en el otoño de 1955 bajo la dirección de Bengt Ekerot– explicita desde el subtítulo que se halla en diálogo con las moralidades medievales iniciadas en el 1400. Ese tipo de obra dramática de temática religiosa representaba de manera alegórica los vicios y las virtudes con una finalidad didáctica y moralizadora.

En cuanto al vínculo con el arte pictórico, en el comienzo un narrador señala que el texto dramático se encuentra inspirado en un mural de creación anónima que Bergman contempló en una iglesia de su país natal. Además, el narrador se ocupa de brindar las coordenadas espacio-temporales a los espectadores, es decir, ubica la pintura a finales del

siglo XIV en el medioevo y agrega que retrata los flagelos de una peste mortal que asoló la ciudad.

Probablemente, se refiere a la pandemia denominada “Muerte Negra”¹ que tuvo lugar entre los años 1347 y 1353 en Europa y Asia. Ese hecho histórico se deduce por la alusión a la Santa Cruzada –sucedió los años previos al desencadenamiento de la pandemia– en la que ejércitos, impulsados por la Iglesia Católica, invadían distintos territorios con el propósito de convertir a los herejes. Asimismo, otra clara referencia a la Edad Media en la obra teatral es la escena de la quema de la bruja en la hoguera, perpetrada por la Inquisición por considerarla culpable de la peste.

En razón de esto, en el presente trabajo se realizará un estudio comparado entre la obra de teatro *Pintura sobre madera* y el film *El séptimo sello* desde la noción de peste como metáfora² de la degradación de las relaciones sociales que deriva en el sacrificio de una víctima propiciatoria, en términos de René Girard. Para ello, nos serviremos del sistema *arquetípico-mythológico* (Lavagnino, 2020: 5) –postulado por Northrop Frye en *Anatomía de la crítica* (1957)– cuya matriz analítica se cimenta en la *Poética* de Aristóteles. Por lo tanto, el análisis intertextual hará especial hincapié en la tercera crítica dedicada a indagar en la *forma* en que se disponen los arquetipos –concebidos como símbolos que suelen ser imágenes– y en la manera en que esa iconología se estructura en la trama.

1 La pandemia se inició en Oriente y fue la más devastadora de la historia de la humanidad. Se estima que murió un tercio de la población de Europa.

2 Para René Girard, “la propiedad de la metáfora se debe evidentemente al carácter contagioso” (1984: 146).

El séptimo sello de Bergman

La secuencia inicial de la película reelabora los parlamentos del narrador de la obra de teatro a través de la intervención de una voz en *off* que cita un pasaje del *Apocalipsis*: “Y cuando el cordero abrió el séptimo sello en el cielo se hizo un silencio que duró una media hora. Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas”. Ese extracto del relato bíblico³ alude al título del film y, al mismo tiempo, evidencia algunas de las claves de lectura que nos dedicaremos a analizar.

Por un lado, se transcribe una de las visiones que el discípulo Juan experimenta en la isla Patmos. Si bien la cita no recupera el relato de la apertura del cuarto sello en el *Apocalipsis*, ese pasaje está estrechamente vinculado con la película porque aparece el caballo bayo en tanto representación de la peste con la que Dios va a castigar a la humanidad. Por otro lado, en el relato bíblico ese cordero –que posee siete cuernos como símbolo de fuerza– aparece degollado. En este sentido, constituye un “*pharmakos* o víctima sacrificada” (Frye, 1977: 196) que asume la culpabilidad de pertenecer a una sociedad en la que suceden injusticias y, por lo tanto, su muerte fortalecerá a los demás. Precisamente, su condición de víctima sacrificada es lo que le otorga la posibilidad de abrir los sellos.

Según Northrop Frye, en las ficciones populares literarias la incorporación de augurios o portentos como recurso

3 En la obra de teatro y el film hay alusiones al cristianismo que preferiremos denominar “relato bíblico”, en vez de mito, debido a algunas diferencias existentes con la mitología clásica. Para Hugo Bauzá, mientras toda religión monoteísta “establece un dogma” (2005: 161), el mito es politeísta por lo cual permite múltiples interpretaciones de la experiencia de lo sagrado y otras formas de acceso al conocimiento. No obstante, “el cristianismo no puede des-solidarizarse por completo del pensamiento mítico” (Eliade, 1999: 159) ya que se apropia de estructuras simbólicas que se reiteran en distintas culturas.

para “hacer que todo un relato sea el cumplimiento de una profecía hecha al comienzo sugiere, en su proyección existencial, una concepción de la fatalidad ineluctable o de una oculta voluntad omnipotente” (1977: 185). De igual modo, en *El séptimo sello* la cercanía de la peste y el fatal desenlace de los personajes se anticipa por la manifestación de distintos presagios.

En una de las primeras imágenes cuando la Muerte (Bengt Ekerot) hace su aparición ante el personaje del caballero Antonius Block (Max von Sydow) se vislumbran dos soles al amanecer como indicio de que algo en el orden natural se ha trastocado. Esa visualización se puede asociar con la noción de *dobles monstruosos*⁴ entendida como “todos los fenómenos de alucinación provocados por la reciprocidad ignorada, en el paroxismo de la crisis sacrificial” (Girard, 1983: 171). En efecto, uno de los tantos presagios del film está vinculado con los dos caballos que se devoran mutuamente.

Por su parte, el escudero Jöns (Gunnar Björnstrand) –que acompaña al protagonista– es el encargado de relatar al caballero algunos de los malos augurios y portentos que se manifestaron en Färjestad: “se han abierto tumbas y los despojos han quedado esparcidos por ahí. Ayer por la tarde, lucían cuatro soles en el firmamento”. Además, es el primer personaje en vislumbrar un cadáver putrefacto como materialización de la peste circundante.

Con respecto a la construcción de los otros personajes, se sustenta en la noción de *dobles miméticos* que “son concretamente iguales; no hay diferencia entre ellos, lo cual significa que en cualquier momento el más insignificante incidente, el indicio más leve puede desencadenar una *transferencia*

4 En las culturas ancestrales se temía a la dualidad monstruosa que encarnaban los gemelos. Se solía eliminar a uno de ellos o, en la mayoría de los casos, se suprimía a ambos para evitar la propagación de un contagio impuro en la sociedad.

mimética” (Girard, 1984: 152). Por ejemplo, el bufón⁵ Jonas (Erik Strandmark) posee su *doble mimético* en Joseph (Nils Poppe) –nombre ligado al carpintero José de Nazaret del relato bíblico–, un personaje que incorpora el film para encarnar las virtudes humanas divulgadas en la Edad Media. En efecto, Jonas se burla de su inocencia y le atribuye el rol del “alma humana”, en la puesta en escena de la moralidad medieval que van a representar, con el propósito de infundir temor en los espectadores por la llegada de la epidemia. No es casual que Joseph –junto con Mía (Bibi Andersson) y el pequeño Mikael conforman una familia con connotación religiosa– posea la capacidad de tener visiones similares a las del apóstol Juan en el *Apocalipsis* porque, como él señala, “trata con ángeles y demonios”.

Siguiendo con esta línea, en su primera visión observa a la Virgen María –vestida de azul y portando una corona de oro– que está enseñándole a caminar al niño Jesús a plena luz del día. A diferencia de la película, en la obra teatral María es un personaje que huye de la peste con su hijo y quiere saber cómo llegar a la frontera. Antes de su ingreso a escena se mencionan malos augurios producto de la proximidad de la peste. De ese modo, en el texto dramático también se pueden identificar presagios como la quietud de los árboles, la presencia de murciélagos y el silencio sepulcral en tanto indicios de que la armonía de la naturaleza ha sido trastocada.

En *Pintura sobre madera* María es la portadora de las virtudes humanas y, por lo tanto, su breve intervención está destinada a reponer la historia de la Virgen María del relato bíblico. Su narración repara en las señales milagrosas que la doncella recibe antes de llegar con su hijo a la casa del

5 En el siglo V el arte callejero de los bufones se fusionó con el de los juglares, por eso en el presente trabajo se utilizarán los términos “bufón” y “juglar” como sinónimos.

carpintero, oficio del que se infiere que se trata de José de Nazaret. El paisaje corresponde al tópico del *hortus conclusus* –en latín significa “huerto cerrado”– de la pintura cristiana mediante la descripción de un jardín frondoso y paradisíaco donde se suele representar iconográficamente a María, como fuente de vida, junto a su hijo.

En cuanto a las referencias al arte pictórico en *El séptimo sello*, en la primera secuencia el caballero le propone a la Muerte jugar al ajedrez para definir la continuidad de su existencia porque ha visto ese motivo representado en pinturas y lo ha oído en canciones. La inclusión de esa temática en el film puede estar vinculada con el mural *La muerte juega al ajedrez*,⁶ pintado por el artista medieval Albertus Pictor, que muestra a un caballero jugando por su vida. Si bien no ilustra un pasaje bíblico, la finalidad moralizante descansa en la reflexión sobre los castigos por los actos cometidos en el mundo terrenal.

En relación con lo anterior, cuando ingresan al pueblo el primer lugar que visitan el caballero y su escudero es una iglesia en la que se está pintando un mural. Durante el intercambio que el artista (Gunnar Olsson) –encarnación de Albertus Pictor– mantiene con Jöns reflexiona sobre la potencialidad de la pintura para infundir temor en la gente en consonancia con la finalidad aleccionadora de los frescos religiosos.

En esa secuencia también se introduce el tópico medieval de la *danse macabre* –que “bailando se los lleva a todos”– mediante la visualización en el mural de una caravana encabezada por la muerte e integrada por personajes de distintos estratos sociales (un príncipe, un lisiado, una doncella, bufones, un miembro de la clerecía). De ese modo, el film refiere a la “democracia de la muerte” (Frye, 1977: 310), es decir, a la noción de muerte igualadora en la que se cimenta la *danse macabre*. A su vez, ese tópico se inspira en la

6 Pintura mural realizada hacia 1480 en la Iglesia de Taby, Suecia.

peste porque invalida las jerarquías sociales y las autoridades políticas y religiosas.

Para René Girard, “el carácter distintivo de la peste está en que ella destruye en definitiva todas las formas de distinción” (1984: 144). Por lo tanto, en el siguiente episodio ilustrado en el mural, la película reelabora de manera audiovisual los terribles síntomas de la peste bubónica descritos en la obra de teatro por el personaje de la niña. Para ello, la cámara se detiene en mostrar los padecimientos que sufren los infectados mientras el artista explica: “los miembros del cuerpo se le encorvan y se quedan rígidos como estacas. El apestado intenta arrancarse un bubón. En su agonía, se muerde las manos hasta que llega a despedazárselas. Se abre las venas con las uñas”.

Esa secuencia concluye con las imágenes del cortejo de penitentes retratado en el mural como representación de la peste en tanto castigo divino. En línea con la concepción aleccionadora de la pintura medieval, el artista ilustra a esos disciplinantes –que recorren los pueblos azotándose para aplacar la ira de Dios– con el propósito de atemorizar a los pobladores. En efecto, el escudero Jöns, luego de recordar los tormentos que debió atravesar junto al caballero Antonius Block –picaduras de tábanos, mordeduras de fieras, hambruna y vinos envenenados– durante diez años por la gloria de Dios, reflexiona que la peste es peor que la Santa Cruzada.

Siguiendo con esta línea, la película representa de manera audiovisual el “mundo demoníaco” (Frye, 1977: 195) contrario a las categorías de realidad conformes al deseo humano.⁷ En cuanto al aspecto divino, se sustenta en la creencia

7 Las imágenes demoníacas simbolizan al “mundo tal como es antes de que la imaginación humana comience a trabajarlo y antes de que alguna imagen del deseo humano, tal como la ciudad o el jardín, se haya establecido sólidamente” (Frye, 1977: 195).

en un Dios invisible y castigador que excluye al hombre de los placeres pero exige sacrificios para sostener sus propios privilegios. De ese modo, la crisis de fe que vivencia el caballero en el film se halla directamente vinculada con la imposibilidad de acceso a ese Dios remoto que no se ha manifestado en milagros. Si bien Antonius Block quiere morir, duda en hacerlo hasta no tener certezas de qué hay más allá, porque para creer necesita de un Dios que responda a sus clamores.

Retomando la cuestión del *pharmakos*, la primera víctima propiciatoria⁸ que se puede identificar en el film es la bruja (Maud Hansson). Esa mujer –atada a un poste en la entrada de la iglesia con los cabellos cortados como primer signo del ultraje– está condenada a quemarse viva en la hoguera⁹ por haber mantenido relaciones sexuales con el diablo. En este sentido, la bruja, al igual que la figura de la ramera, simboliza la pasión destructora –cuyo principio es actuar de manera desleal– que involucra la “relación demoníaca erótica” (Frye, 1977: 197). La película representa ese aspecto destructivo e hipnótico de su personalidad a través de los sonidos que emite con su boca y que tienen el poder de perturbar a los hombres.

En palabras de René Girard, “los sacrificios y los llamados ritos de la víctima propiciatoria se prescriben cuando una comunidad se ve castigada por «la peste» u otros flagelos” (1984: 151). Así, la condición de *pharmakos* del personaje de la bruja radica en que se la culpa de la peste que invade el lugar. Por lo tanto, su muerte opera como “agente purificador” (1984: 151) que puede curar a la sociedad. Esa cuestión

8 En la Edad Media las pestes solían derivar en persecuciones contra los judíos. Se los condenaba a la hoguera por considerarlos culpables de la epidemia –entendida como castigo divino– por haber asesinado a Cristo.

9 Según Frazer, “el procedimiento de ejecución por el fuego se escogía porque quemarlos vivos [a brujas o hechiceros] se estimaba el medio más seguro de eliminar a estos seres nocivos y peligrosos” (1944: 737).

se indaga en la obra de teatro donde el escudero se refiere a las “malditas brujas” por su habilidad para pergeñar maldades: desde tramar una plaga hasta elucubrar alguna otra perversidad. De acuerdo con la antigua distinción entre magia blanca y magia negra, las brujas y los hechiceros empleaban poderes espirituales que eran un peligro para la sociedad, “sus víctimas eran inocentes y todos los hombres buenos debían perseguirlos” (Douglas, 2007: 118).

Aunque *Pintura sobre madera* comienza cuando la ejecución de la bruja ya sucedió y sólo queda el olor de la fogata como indicio, el fantasma aparece para relatar los hechos. En su narración menciona la presencia de un sacerdote –posible representante de la Inquisición– y hace especial hincapié en el carácter espectacular de su muerte en la hoguera. De ese modo, alude al rol del pueblo que observa cada paso de la ejecución cual público de un espectáculo en todo momento. Entonces, la bruja mientras es flagelada visualiza sus rostros, escucha sus parloteos –semejantes a una suerte de pájaros del mal– y siente el latido de sus pulsos.

En relación con lo anterior, esa muchedumbre de personas constituye la noción de turba entendida como “la sociedad humana en busca de un *pharmakos*” (Frye, 1977: 198). A su vez, el carácter espectacular en la obra de teatro también se marca por los parlamentos de Jöns cuando dice: “desafortunadamente no fuimos testigos de la ejecución. Estábamos fuera de la ciudad”. Probablemente, su discurso posee una carga más condenatoria que en el film en diálogo con la función aleccionadora de las moralidades medievales.

A diferencia del texto dramático, en *El séptimo sello* el silencio sepulcral preanuncia el sacrificio de la bruja en la hoguera que se realiza por la noche en el “bosque siniestro” (1977: 198) como representación del mundo demoníaco y pesadillesco rechazado por el deseo humano. Northrop Frye señala al respecto: “el poste de la hoguera, con su

hereje encapuchado, su negro o su bruja atados a él, es el árbol y cuerpo ardiente del mundo infernal” (1977: 198). En cuanto a la supresión del carácter espectacular en esa escena, se puede vincular con el concepto teórico de “magia contaminante o contagiosa fundado en la asociación de ideas por contigüidad” (Frazer, 1944: 35). En otras palabras, las distintas advertencias de los verdugos al caballero y el escudero de que no hablen ni se acerquen a la bruja están fundamentadas en la idea de que la contaminación se produce por proximidad.

El vínculo con la postulación de Sir James Frazer lo termina de confirmar la bruja cuando asevera que el diablo siempre está cerca de ella y que el caballero podría verlo a través suyo si estrechara su mano, es decir, por contacto. De ese modo, la bruja del film oficia como intermediaria con el inframundo y, por lo tanto, ella sostiene que el fuego –conformado por demonios malévolos en el mundo demoníaco– no le hará daño.

Sin embargo, su figura ya está asociada a la culpabilidad de la peste y como dice Jöns: “está más muerta que viva” porque solo a través de su sacrificio en la hoguera la sociedad se va a poder curar. Entonces, la expulsión violenta de aquello que produce el mal –mediante la muerte de la víctima propiciatoria– permite la *catarsis* o purificación de la sociedad. Aunque Northrop Frye propone no reducir la noción de *catarsis* al aspecto moral, el sacrificio de la bruja en el film se alinea a la concepción aristotélica del término porque la condena es una consecuencia de su comportamiento impúdico. Además, provoca los sentimientos de piedad y temor en los espectadores del lugar. Mientras que el caballero se apiada de su sufrimiento y le facilita una mezcla para aplacar sus dolores, Jöns se muestra temeroso porque vislumbra algo terrible en su mirada.

Según René Girard, la destrucción de la peste se halla precedida por un proceso de inversión mediante el cual “se convierte al hombre honesto en un ladrón, al hombre virtuoso en un libertino, a la prostituta en una santa. Los amigos asesinan y los enemigos dan abrazos” (1984: 143). Un claro ejemplo de esto es el personaje de Raval (Bertil Anderberg), un teólogo –vinculado a la invocación “Doctor admirable, excelente [en elocuencia] y diabólico”– promotor de la Santa Cruzada que, producto de la degradación en las relaciones sociales, deviene ladrón de los fallecidos por la peste. Luego de robarle una pulsera de oro a un muerto justifica su nuevo oficio de malhechor en que “en el pueblo cada uno salva su propio pellejo”. Probablemente, este personaje no aparecía en *Pintura sobre madera* para no mostrar a los vicios encarnados en la clerecía, cuestión que iría en contra del propósito de las moralidades de la Edad Media.

Asimismo, en la película se sugiere que Raval se envilece por intentar propasarse con una mujer (Gunnel Lindblom) portadora de virtudes nobles. No obstante, Jöns defiende a la joven e impide que la violación se concrete porque devino un hombre piadoso que ya no violenta mujeres y sólo se dedica a realizar buenas acciones. En este sentido, el personaje de Jöns también atraviesa el proceso de inversión al que se refiere René Girard.

Si bien el film no repone las atrocidades cometidas en la Santa Cruzada, en la obra de teatro Karin –la mujer del caballero– le pregunta a su marido: “¿Mataste a muchos paganos, cabalgaste como un demonio, rompiste espadas y lanzas? ¿Rezaste muchas plegarias en la Santa Tumba, y violaste a muchas mujeres?” (Bergman, 1961: 150), a lo que Antonius Block responde estar cansado de esa vida. De este modo, el caballero y su escudero se convierten por la proximidad de la peste.

Otro personaje que muestra la degradación de la sociedad es Lisa (Inga Gill) quien, después de conocer al comediante Jonas, deja de ser la honorable y fiel esposa de Plog (Ake Fridell) –el herrero– para devenir una adúltera. A su vez, el buen hombre enloquece de los celos por el abandono de su mujer y se muestra dispuesto a matarla. En *Pintura sobre madera*, su desdicha deriva en una reflexión en la que se homologa el amor¹⁰ a la peste porque debilita el cuerpo pero también los valores morales en línea con la noción de *peste social* (1984: 145) postulada por René Girard.

Además, el texto dramático menciona como motivo de la ruina del matrimonio el interés de Lisa por el arte teatral a modo de guiño sobre el teatro dentro del teatro. En relación directa con este tema, en *El séptimo sello* Bergman se sirve de los recursos audiovisuales para recrear la puesta en escena en la que Lisa conoce a Jonas. Durante la representación de los juglares se muestran algunas costumbres que implicaban esos festejos populares en la Edad Media. Así, los espectadores ríen a carcajadas en los pasajes cómicos y expulsan a Jonas del escenario en disconformidad con su interpretación de la flauta. Precisamente, ese suceso permite el primer acercamiento amoroso entre Lisa y el actor detrás de los telones pintados.

Acto seguido, la función teatral es interrumpida por la abrupta aparición del cortejo de penitentes retratado en la iglesia –a modo de *tableaux vivant*– como materialización de la degradación social producida por el adulterio en el contexto contaminado por la peste. En esa secuencia los flagelantes portan coronas de espinas, cargan cruces y reciben latigazos para reproducir las torturas que recibió

10 En el diálogo platónico *Fedro* se asocia al amor con un tipo de *mania*. Sin embargo, la locura erótica no es producto de una enfermedad humana sino consecuencia del accionar de las divinidades Afrodita y Eros.

Jesucristo¹¹ antes de ser sacrificado en el relato bíblico. A su vez, se puede comprender a esos penitentes como víctimas propiciatorias porque, al igual que el personaje de la bruja, asumen la culpabilidad de la plaga.

Siguiendo con esta línea, el cortejo de penitentes está encabezado por monjes que portan inciensos –indicio de la presencia de Dios para el cristianismo– con fines purificatorios. Mientras entonan un coro religioso, acompañado por el sonido de tambores, se escuchan los gritos desgarradores de los flagelantes que atemorizan a la gente. Inmediatamente después, el público se muestra conmovido, llora y reza de rodillas frente a los penitentes que integran la peregrinación. De esa forma, la escena se construye de manera espectacular, como si fuese la continuación de la puesta en escena de los juglares pero en su versión trágica.

En relación con lo anterior, en la Edad Media el pueblo “echaba sin rechistar sus joyas y sus dados al fuego cuando el predicador le ordenaba que lo hiciera como penitencia por sus pecados” (Bühler, 1977: 279). De igual modo, en *El séptimo sello* es el personaje del monje (Anders Ek) quien –en representación del poder eclesiástico– les recuerda a los flagelantes y a los espectadores que la peste es un castigo de Dios. En otras palabras, la Muerte Negra es la condena por vivir en la gula y envidiosos. La reprimenda a una mujer embarazada, a la que trata como “amasijo impúdico de pecado e inmundicia”, confirma el vínculo entre la peste y la pérdida de los valores morales.

En línea con el contagio por proximidad, esa escena deriva en “una transferencia colectiva a una muy fortuita y al propio tiempo muy significativa víctima propiciatoria, un actor” (Girard, 1984: 157). Entonces, luego de la función

11 En el cristianismo el tema del sacrificio se puede encontrar en la muerte del hijo de Dios con el propósito de purificar a la humanidad.

teatral, la conversación entre lugareños sobre el presagio de la mujer que dio a luz una cabeza de ternera corrobora la fatalidad inexorable y otorga el ámbito propicio para la búsqueda de un *pharmakos*. En ese contexto Raval y Plog deciden torturar al bufón Joseph por su condición de *doble mimético* de Jonas, a quien se lo culpa de haber huido con la mujer del herrero.

Para René Girard, “el bufón es eminentemente «sacrificable», el rey puede aliviar sobre él su irritación” (1983: 20). Si bien el film no transcurre en el ámbito de la corte, la tortura de Joseph divierte a los pobladores que se encuentran en la taberna. Otro presagio que preanuncia la tortura es el silencio que se produce después de que Raval lo amenaza con marcarlo con un cuchillo en el rostro. La humillación comienza cuando Joseph es forzado a hacer una acrobacia que consiste en ponerse cabeza abajo y sostener el cuerpo con los brazos. Luego, Raval lo obliga a bailar sobre fuego mientras las llamas queman sus pies.

Las torturas a Joseph son alentadas por la multitud enardecida que se divierte con la interpretación que hace del oso, una suerte de paso de comedia donde se ridiculiza al personaje. En este sentido, la presencia de la turba cómplice de la tortura de Joseph y el propósito de Raval de hacer un acto de justicia por mano propia permiten pensar en que en esa escena se está gestando un linchamiento. Sin embargo, la muerte de la víctima propiciatoria no se concreta por la intervención de Jöns que demuestra, una vez más, su conversión en un hombre bondadoso ante el flagelo de la peste.

Al igual que en *Pintura sobre madera*, en la película el triángulo amoroso –entendido como degradación social producto de la peste– se resuelve en tono cómico. De repente, Plog encuentra a Lisa y a Jonas en el mismo “bosque siniestro” (1977: 198) en el que tiene lugar el sacrificio de la bruja. Primero, el herrero lo persigue para matarlo con una

maza, luego se insultan mutuamente mientras Jöns apoya a Plog con comentarios graciosos sobre el arte del bufón a quien tratan de titiritero de manera despectiva. Por su parte, Lisa se muestra arrepentida y desenmascara a Jonas por considerarlo un farsante que seduce a las mujeres mediante su sonrisa falsa con dientes y barba postiza.

En este sentido, se podría vincular al personaje de Jonas con el tipo de bufón denominado *agroikos* o rústico. De acuerdo con la tipología postulada por Northrop Frye, se caracteriza por ser grosero, pretencioso, egocéntrico y enfurruñado. En *Pintura sobre madera* se alude a que conquistó a Lisa a través de frases que formaban parte de una escena para una audición actoral. Sin embargo, las canciones no eran creadas por él y los movimientos actorales los copió de otros artistas.

No obstante, el film explora sobre todo su condición de “denegador del festejo” (1977: 233), es decir, del aguafiestas que interrumpe la diversión. Si bien no rechaza el ambiente festivo, señala su finalización. De la misma manera, en la puesta en escena de la película en la que es agredido por su interpretación de la flauta, Jonas interrumpe el clima de jolgorio en el momento en el que insulta a los espectadores llamándolos brutos y cerdos despreciables.

Asimismo, el tono de comicidad que prevalece en el enfrentamiento con Plog concluye cuando finge su suicidio. En esa escena, mientras sostiene un puñal enuncia: “mi realidad viviente se tornará en otra fría, nueva y sólida. La palpable realidad de un cadáver”. Esos parlamentos sobre la fatalidad introducen el tono trágico y, al mismo tiempo, enfatizan su condición de bufón aguafiestas porque provocan un cambio de actitud en los espectadores que se muestran perplejos ante la situación. Después, Jonas recurre a sus conocimientos actorales para fingir un apuñalamiento en el pecho y, así, salvar su vida.

El tópico del “sacrificio fingido” (Frye, 1977: 148) se encuentra estrechamente relacionado con el festival de Sacaea que se celebraba en Babilonia. Ese ritual ancestral consistía en que un “rey de burlas” –solía ser un preso condenado a muerte–, luego de ocupar durante cinco días el trono, era torturado y asesinado en lugar del soberano. Por lo tanto, cuando el rey finalizaba su mandato o ante el primer síntoma de deterioro corporal, el “rey de burlas” moría en su lugar en calidad de víctima propiciatoria. También en la Antigua Grecia algunos reyes conseguían salvar su vida sustituyendo su lugar con el sacrificio su propio hijo.

Siguiendo con esta línea, en *La rama dorada* (1890) Sir James Frazer refiere al rey de Suecia Aun u On que “sacrificó nueve de sus hijos con el objeto de que se hiciera gracia de su vida”. (1944: 339). No obstante, cuando quiso sacrificar a su décimo y último hijo el pueblo sueco no se lo permitió. Esa decisión significó la condena a muerte para el rey y, al mismo tiempo, el ascenso al trono para su heredero. Probablemente, Bergman se inspiró en este suceso de la historia de la realeza de su país para teatralizar el sacrificio fingido.

Aunque Jonas no es el hijo de un rey, su oficio de bufón se podría interpretar como una resignificación del “rey de burlas” del festival de Sacaea, donde solía ocupar ese rol un pecador porque “el sacrificio de una persona inocente podía herir el sentimiento público”. (Frazer, 1944: 331) Además, encarnar al “rey de burlas” entrañaba un aspecto performático en el sentido de que implicaba vestirse con los atuendos reales, sentarse en el trono y acostarse con las concubinas del soberano. En el film, luego de pretender su propia muerte Jonas se denomina a sí mismo un “actor eminente”. Mediante ese gesto no solo reconoce que el sacrificio fue una puesta en escena sino que deja en evidencia el carácter egocéntrico del bufón *agroikos*.

Al igual que le sucedió al rey de Suecia Aun, Jonas es castigado con la muerte por su accionar. En *Pintura sobre madera* es la niña la que lo encuentra en el bosque y le avisa que la obra teatral en la que trabaja ha sido cancelada y que, por lo tanto, su contrato ha sido rescindido. En ese intercambio se enuncia que el final de la carrera actoral de Jonas fue decisión de un maestro severo. Si bien no se menciona explícitamente la muerte, se deduce que el maestro encarna a ese personaje porque lo está convocando a tocar el laúd en la *danse macabre* de la escena final.

En cambio, en *El séptimo sello* después del episodio del sacrificio fingido la Muerte comienza a serruchar el árbol en el que Jonas permanece escondido. En consonancia con su condición de bufón grosero, comienza a insultar a ese personaje a quien llama “espantapájaros imbécil” porque no lo reconoce. Acto seguido, la Muerte le informa que su vida ha terminado pero Jonas insiste con su actitud arrogante y no asume la inminencia de su condena. Desde su prepotencia el bufón cree que no puede morir esa noche debido a su participación en una obra de teatro. Sin embargo, la Muerte le informa que la función ha sido suspendida por un fallecimiento. De ese modo, en el film la muerte de Jonas forma parte del cumplimiento de la fatalidad ineluctable.

Más adelante, la escena del fallecimiento de Raval a causa de la peste evidencia la degradación de los lazos interpersonales que implica la propagación de la plaga. Ese personaje llega al lugar donde se encuentran aislados los personajes principales por temor al contagio y comienza a sufrir en carne propia los síntomas físicos ilustrados en el mural. Así, las imágenes muestran la torcedura de sus miembros y el intento desesperado por arrancarse el bubón del cuello. Mientras agoniza manifiesta estar sediento y ruega por compasión o que, por lo menos, se dirijan a él. No obstante, los personajes mantienen distancia del

moribundo y no aplacan su sufrimiento como consecuencia de la *peste social*.

En *El séptimo sello* también se reelabora el tópico del “*nostos* o retorno al suelo natal” (Frye, 1977: 423) de los héroes en los poemas épicos. En este sentido, se pueden establecer algunos paralelismos con las epopeyas homéricas porque Antonius Block y su escudero tuvieron que soportar los flagelos de la Santa Cruzada durante diez años, es decir, el mismo lapso temporal en el que transcurrió la Guerra de Troya. Sin embargo, en la película no es un héroe de la épica clásica el que retorna a su hogar sino un caballero que participó en las guerras religiosas durante la Edad Media.

En el film, el reencuentro del caballero con su esposa Karin (Inga Landgré) sucede en una noche de tormenta. El sonido de los truenos y de las ráfagas de viento contribuye en la creación de la atmósfera tenebrosa que debe sortear Antonius Block durante el *nostos*. Finalmente, el reencuentro con Karin tiene lugar en las galerías subterráneas –iluminadas por antorchas– del castillo donde en el medioevo solían estar las prisiones. Por lo tanto, se puede asociar ese espacio con las imágenes demoníacas de “noche pavorosa” (1977: 199) –vinculada con la sensación de temor frente a la cercanía de la muerte– y de “prisión o mazmorra” (1977: 199) postuladas por Northrop Frye para constituir el mundo de la pesadilla y del cautiverio.

Asimismo, el proceso de deshumanización vinculado con las galerías subterráneas de los castillos medievales –por ser el lugar de las torturas– se asemeja a lo que ocurre en el entramado social como consecuencia de la peste. En cuanto a la imagen geométrica del “siniestro círculo” (1977: 199) en términos cinematográficos, se puede homologar a la reiteración del mismo pasaje del *Apocalipsis* de la secuencia inicial referido al séptimo sello.

En *Pintura sobre madera* el carácter circular radica en que el encuentro entre el caballero y su esposa es en el lugar de inicio. Sin embargo, el texto dramático se distancia de la película porque no sucede el *nostos*, es decir, el retorno del caballero al hogar, debido a que Karin abandona el castillo por la peste. En este sentido, la obra teatral construye hasta el paroxismo el mundo demoníaco inorgánico postulado por Northrop Frye mediante la utilización de una “roca” (1977: 199) –imagen mineral de una forma no elaborada por el deseo humano– como único elemento de la puesta en escena para delimitar el lugar de reencuentro en la frontera. Además, Karin se encarga de describir el estado de destrucción de su tierra asolada por la plaga.

Retomando los poderes sobrenaturales de Joseph, otra de las visiones que experimenta en el film sucede en el “bosque siniestro” (Frye, 1977: 198) perteneciente al mundo demoníaco vegetal. En esa secuencia Joseph observa “algo espantoso” que casi le quita el habla, es decir, la partida de ajedrez entre el caballero y la Muerte. La presencia de Mía refuerza la creencia en la capacidad de tratar con ángeles y demonios del juglar porque ella visualiza a Antonius Block jugando solo. Por el contrario, los espectadores son capaces de observar la situación completa desde el punto de vista de Joseph.

Inmediatamente después, la familia de juglares huye del lugar –mientras los contrincantes se encuentran concentrados en la partida– con el propósito de escapar de la Muerte. En el camino Mía percibe una luz y sonidos extraños en la inmensidad del bosque –concebido por ese personaje como un lugar de malos espíritus, fantasmas y demonios– a modo de manifestación de que el orden natural ha sido trastocado por la peste. A su vez, la naturaleza embravecida puede operar como presagio de la fatalidad inexorable. En efecto, esa escena deriva en otra visión de Joseph que vislumbra azorado al enorme “ángel de la muerte”.

En cuanto a la partida de ajedrez, en el film se resuelve con la derrota del caballero. Una vez que la Muerte realiza jaque mate, le consulta a Antonius Block si ya realizó alguna buena acción, en línea con la finalidad moralizante de los murales medievales. De ese modo, se pueden identificar dos momentos en los que el caballero le salva la vida a la familia de juglares: en primer lugar, cuando los disuade de ir a Elsinor, una ciudad en Dinamarca azotada por la peste, y en segundo lugar, cuando posibilita su escape durante la partida de ajedrez.

Después de que Antonius Block reconoce que obró bien, cuestión que se suponía era recompensada, la Muerte le advierte: “la próxima vez que te vea, te llevaré a ti y a los que estén contigo”. Por lo tanto, anticipa la *danse macabre* de la secuencia final, donde “la igualdad simple de la muerte contrasta con las desigualdades complejas de la vida” (Frye, 1977: 307). Es decir, de manera similar a la peste, se produce una “nivelación de las diferencias” (Girard, 1984: 144) a través de la noción de muerte igualadora.

Siguiendo con esta línea, Joseph en su última visión observa la danza que preside la Muerte –portando una guadaña y su reloj de arena– y forma una cadena integrada por algunos de los personajes principales del film: Plog, su mujer Lisa, Antonius Block, Jöns, Raval y Jonas. Al igual que en la *danse macabre* que ilustraba el mural de Albertus Pictor, se desmoronan las jerarquías sociales en un mecanismo que iguala ante la muerte a un caballero de la Santa Cruzada y su escudero con un ladrón y un juglar a los que llevan tomados de la mano, respectivamente. Esa secuencia se halla directamente relacionada con los parlamentos de la Muerte dirigidos al Juglar en el poema *Danse Macabre* de John Lydgate:

Oh tú Juglar que tanto puedes con tus notas tañer
Para la gente haciendo jolgorio
Por la mano derecha (luego) te he de asir
Con estos otros para que bailes mi danza
No hay escapatoria ni modo de evitarlo.
(Frye, 1977: 332)

En este sentido, la visión de Joseph confirma el destino ineluctable de Jonas cuando lo identifica al final de lo que denomina una “danza solemne”. También se transpone de manera audiovisual la destreza del juglar con el laúd a la que refiere la escena final de *Pintura sobre madera*. En la representación de la *danse macabre* de la película, los cuerpos, como en los murales del medioevo, ya no son humanos sino que devienen cadáveres después de su sentencia. Además, se evidencia la pérdida de todo paisaje porque parecen estar flotando en el monte. De ese modo, el film reelabora la roca del texto dramático en un terreno “yermo” (Frye, 1977: 199) en tanto representación del mundo demoníaco inorgánico.

Para concluir, en la última secuencia, el camino hacia la muerte de esos personajes –víctimas propiciatorias que asumen la plaga– posee una función purificadora en el contexto medieval asolado por la Peste Negra. En otras palabras, esos sacrificios logran un efecto de “unificación y reconciliación” (Girard, 1984: 158) que está destinado a rejuvenecer a la sociedad. Esa cuestión se pone en evidencia en la esperanzadora imagen final de un nuevo amanecer que muestra la supervivencia de la familia de juglares en una sociedad donde el orden se podrá reestablecer luego de la expulsión sacrificial como única posibilidad para curarse de la peste.

Ficha técnica

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*, 1957)

Dirección: Ingmar Bergman. Basada en su obra teatral *Trämålning*

Productora: Svensk Filmindustri (SF)

Intérpretes: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Bibi Anderson

Bibliografía

Aristóteles (2009). *Poética*, trad. E. Sinnott. Colihue.

Bauza, H. (2005). *Qué es un mito: una aproximación a la mitología clásica*. Fondo de Cultura Económica.

Bergman, I. (1961). Wood Painting: A Morality Play, trad. del sueco al inglés Randolph Goodman y Leif Sjöberg. *The Tulane Drama Review*, vol. 6, núm. 2, pp. 140-152.

Bühler, J. (1977). *Vida y cultura en la Edad Media*. Fondo de Cultura Económica.

Douglas, M. (2007). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Nueva Visión.

Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Kairós.

Frazer, J. G. (1944). *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de Cultura Económica.

Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila.

Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.

Girard, R. (1984). *Literatura, mimesis y antropología*. Gedisa.

Lavagnino, N. (2020). Espectros trágicos. Horizontes ficcionales en la filosofía de la literatura de Northrop Frye, a propósito de *Abril despedazado* de Ismail Kadare. *II Encuentro de Investigación en Humanidades: Ficción, tragedia y emociones trágicas*. En línea: <<http://encuentro-ficcion.com.ar/>> (consultado: 3-11-2021).

Manrique, J. (2003 [1476]). *Coplas*. Medina-Bocos, A. (Ed.). Edaf.

Platón (2008). *Fedro*, trad. E. Lledó. Gredos.