

**ICONOGRAFÍAS DEL SURREALISMO EN TRES FILMES DE BERGMAN:
*FRESAS SALVAJES, PERSONA Y LA HORA DEL LOBO***

Iconographies of surrealism in three Bergman films: Smultronstället, Persona and Vargtimmen

GONZÁLEZ, Carlos Salas¹

Resumen

El objetivo de este trabajo es el de analizar los referentes iconográficos procedentes del surrealismo, fundamentalmente del ámbito de las artes plásticas y la fotografía, que pudieron entrar en juego cuando el cineasta sueco Ingmar Bergman realizó tres de sus películas más emblemáticas: *Fresas salvajes*, *Persona* y *La hora del lobo*. Se pretende así seguir aportando estudios específicos a ese inmenso campo de investigación que es el de las relaciones entre el cine y otras artes visuales.

Abstract

The aim of this project is to analyze the iconographic references from surrealism, mainly from the field of plastic arts and photography, which could have influenced the Swedish filmmaker Ingmar Bergman when making three of his most emblematic movies: *Smultronstället*, *Persona* and *Vargtimmen*. Thus, we expect to continue contributing specific studies to this huge investigation field which deals with the relationship between cinema and visual arts.

Palabras Clave: *Bergman; Cine; Pintura; Fotografía; Iconografía.*

Keywords: *Bergman; Cinema; Painting; Photography; Iconography.*

Data de submissão: junho de 2018 | **Data de aceitação:** setembro de 2018.

¹ CARLOS SALAS GONZALEZ - Universidad de Murcia. ESPAÑA. E-mail. carlos.salas1@um.es.

INTRODUCCIÓN

La influencia de las artes plásticas en el cine es una cuestión que ha sido objeto de atención y estudio para diversos especialistas e investigadores. A partir de los años ochenta se exploró con especial interés un campo de estudio como este, por entonces poco transitado, llevándose a cabo importantes trabajos al respecto. Uno de ellos fue realizado por el francés Pascal Bonitzer con el título de *Desencuadres: cine y pintura*. Entre los diversos temas tratados por el autor destaca el de la influencia que tuvo el *trompe l'oeil* pictórico en el cine (BONITZER, 2007). Poco después Jacques Aumont escribió *El ojo interminable. Cine y pintura*, disertación que se cierra aludiendo al deseo de los cineastas de alcanzar la libertad creadora de la que goza el pintor (AUMONT, 1997). Más recientemente, Luc Vancheri, otro investigador galo, siguiendo la línea marcada por sus predecesores², ha publicado *Cinéma et peinture: passages, partages, présences* (VANCHERI, 2007). Por su parte, en *Cinema e pittura*, el italiano Antonio Costa pone el acento en las incursiones cinematográficas de algunos de los más destacados artistas de vanguardia, caso de Dalí³, Duchamp, Richter o Man Ray, al tiempo que constata la herencia que el séptimo arte recibe de la pintura tradicional, sobre todo en lo que a ciertos elementos de la puesta en escena se refiere (COSTA, 1991). También a la faceta cinematográfica de algunos destacados artistas de las vanguardias habían apuntado con anterioridad dos autores: Paolo Bertetto con *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, donde realiza una prolija recopilación de textos y documentos de la época (BERTETTO, 1983), y Patrick de Haas con *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt* (DE HAAS, 1985). También Luc Vancheri dedica buena parte de la obra antes citada a dichas cuestiones, centrándose en figuras como las de Léger o Duchamp. Ya en nuestro país, tras la general reflexión al respecto que hace Camón Aznar, allá por los años cincuenta, en su libro *La cinematografía y las artes* (CAMÓN AZNAR, 1952), destaca la aportación, medio siglo después, de las investigadoras Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, quienes han realizado *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, donde se atiende a importantes cuestiones teóricas respecto a esa insistente vinculación entre cine y pintura, al tiempo que se habla de ciertos aspectos iconográficos, de cine abstracto, de la recreación filmica de la vida y obra de destacados pintores o del

² Los trabajos de Bonitzer y Aumont son anteriores al de Vancheri, lo que sucede es que aquí hemos recogido como referencia bibliográfica las ediciones en español, las cuales son más recientes.

³ Sobre los devaneos cinematográficos de Dalí se ha realizado una exposición recientemente en Londres. Véase VV.AA., *Dalí y el cine*, catálogo de exposición, Electa (ed.), Barcelona, 2008.

innegable referente que supone la pintura para algunos cineastas como el británico Peter Greenaway (ORTIZ & PIQUERAS, 2003). Por último, también sería justo mencionar una notable obra realizada por otro español, Luciano Berriatúa, dedicada a Murnau y titulada *Los proverbios chinos de W. F. Murnau*, donde el autor realiza un profundo estudio acerca de las influencias pictóricas tanto en este como en otros importantes cineastas de la Alemania de la República de Weimar, caso de Fritz Lang (BERRIATÚA, 1992).

Especialmente abundante y profunda ha sido la herencia que ha dejado un movimiento tan amplio y complejo como el surrealismo en cineastas pertenecientes a épocas posteriores. De hecho, a lo largo de la historia del cine han sido muchos los filmes que se pueden considerar, de una u otra manera, deudores del surrealismo. En este sentido, resulta tentador aplicar el calificativo de surrealista a cualquier escena, generalmente encargada de representar un sueño, que se envuelva en una atmósfera extraña y onírica. En cualquier caso, el objetivo perseguido en este breve estudio no es otro que el de escrutar ciertos elementos iconográficos concretos que se dan cita en los filmes de Ingmar Bergman y que presentan una clara y directa deuda con determinadas obras plásticas surrealistas. Es cierto que este fenómeno se da con especial énfasis en el cine fantástico, más concretamente en el de terror, dentro de lo que podemos considerar el cine de Hollywood, normalmente acompañado del epíteto de comercial, pero también se deja ver con notable fuerza en lo que solemos considerar cine de autor, por lo general realizado por directores europeos, y del que es un notable exponente el realizador que nos ocupa. El sueco Ingmar Bergman es, sin duda alguna, uno de los cineastas más influyentes de todos los tiempos y a quien nadie puede negar su condición de autor en cuanto que desarrolló, a lo largo de su extensa carrera, un estilo propio, personal, fácilmente reconocible, en el que lo trascendente va siempre unido a la belleza de las imágenes y a la medida de los diálogos. Se trata de un cine reflexivo, que explora los recovecos del alma humana, llegando a dar cabida, en algunas escenas memorables, a potentes elementos oníricos, a veces, gozosos, en otras ocasiones, desasosegantes, propios de una pesadilla. Es en estos casos en los que afloran los elementos de raigambre surreal, convirtiendo a Bergman, no solo en digno heredero de Buñuel y otros cineastas surrealistas, sino también de aquellos artistas plásticos que con sus obras configuraron el repertorio iconográfico más extenso, rico y sugerente de cuantos alumbraron las vanguardias⁴.

⁴ Curiosamente, entre las abundantes influencias pictóricas a las que se hace referencia con asiduidad al analizar ciertos aspectos formales del cine de Bergman no se suelen contar las relacionadas con el surrealismo, siendo estas, precisamente, a las que aquí atenderemos. Véase ZUBIAUR CARREÑO,

2. LAS PELÍCULAS

Fresas salvajes (Smultronstället, 1957) es una de las indiscutibles obras maestras de Bergman. La película presenta una formidable fotografía en blanco y negro llevada a cabo por Gunnar Fischer y está protagonizada por el veterano e insigne cineasta Victor Sjöström. Este interpreta al anciano profesor Isak Borg, quien en el viaje hacia la universidad donde va a recibir un merecido homenaje se ve desbordado por continuos recuerdos y sueños que evocan su juventud (SALAS, 2006).

No obstante, el primero de los sueños de cuantos asaltan al protagonista tiene lugar la noche antes de iniciar su viaje. En esta ocasión se trata de una auténtica pesadilla, en la que el viejo profesor deambula por las calles desiertas de una ciudad. De repente, tras extrañarse por la ausencia de agujas en los relojes, tanto del que pende de la puerta de una tienda como del suyo de bolsillo, encuentra a un misterioso personaje con el rostro atrofiado, prácticamente inexistente, justo antes de ser sorprendido por un carruaje fúnebre que pierde una rueda, provocando la caída del ataúd que transporta. La caja se abre y en su interior aparece un perfecto doble de Isak, quien pretende arrastrar junto a él al aterrizado profesor. Es así como finaliza la terrible pesadilla de este anciano cuyo subconsciente ve peligrosamente cercana la hora de la muerte.

Persona (1966) es uno de los trabajos más personales y experimentales de Bergman, quien actúa como guionista, director y productor. Liv Ullmann y Bibi Andersson lo protagonizan, y entre el equipo técnico destaca la labor de Sven Nykvist en la fotografía. El filme cuenta la historia de Elizabeth, una actriz de teatro que es hospitalizada tras perder la voz súbitamente al representar Electra. Tras ser sometida a una serie de pruebas, el diagnóstico es optimista. No obstante, como sigue sin recuperar el habla, debe permanecer en observación. La enfermera que la cuida, de nombre Alma, intenta curarla hablándole constantemente⁵. Se trata de un filme de marcado carácter experimental, que intenta romper con las convenciones, tanto narrativas como estéticas, del cine clásico. Ha de entenderse en el contexto de los nuevos movimientos cinematográficos desarrollados en Europa durante los años sesenta, caso de la Nouvelle vague francesa o el Free cinema inglés. Es aquel el momento de máxima eclosión de

Francisco Javier, *Ingmar Bergman: fuentes creadoras del cineasta sueco*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid (2004, pp. 203-224).

⁵ Sobre los complejos y enigmáticos personajes de esta película véase BARR, Allan P., *The Unraveling Character in Bergman's Persona*, *Literature/Filme Quarterly* 15, nº 2, pp. 123-36, Salisbury University, Maryland, 1987.

cineastas como Fellini, Antonioni, Passolini, Truffaut o Godard, entre otros muchos. En varios filmes de esta época encontramos un carácter metarreferencial, como en el cortometraje *Film* (1965), escrito por Samuel Beckett y dirigido por Alan Schneider, o en la célebre *8 ½* (1963), de Federico Fellini.

Otra de las películas de Bergman que mejor representa esa raíz surrealista es *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968). En ella vuelve a trabajar con dos de sus actores predilectos, Liv Ullmann y Max von Sydow, de la misma manera que la excelente fotografía en blanco y negro vuelva a ser responsabilidad de Sven Nykvist. Desde luego, se trata de un filme no tan conocido como *Fresas salvajes* ni con tanto reconocimiento entre críticos y especialistas como *Persona*, pero no por ello menos interesante, sobre todo en cuanto al asunto que aquí nos concita. De hecho, ese universo surrealista que en las otras películas aquí evocadas no se hace plenamente presente más que en un par de escenas, en *La hora del lobo* impregna la totalidad del filme. Y es que en él, la realidad y la ficción se confunden más que en cualquier otro trabajo de Bergman. La vigilia y el sueño se mezclan en el delirante cerebro del protagonista: un atormentado pintor –papel interpretado por Max von Sydow, actor fetiche del director– que vive junto a su esposa en una solitaria isla escandinava. Una vez más, expresionismo y surrealismo se dan la mano en una obra de Bergman. Al primero corresponden cuestiones formales y plásticas, tales como la fundamental función expresiva que desempeñan las luces y las sombras, o los violentos movimientos de cámara y las marcadas angulaciones. Mientras tanto, la configuración dramática de los personajes y los elementos iconográficos empleados solo pueden entenderse como dignos deudores del más puro surrealismo.

3. FRESAS SALVAJES: LAS PESADILLAS DEL VIEJO PROFESOR

Una vez narrada en el apartado anterior la inquietante escena del sueño, toca iniciar el análisis iconográfico que aquí nos atañe. Dos movimientos vanguardistas parecen ser los referentes que maneja Bergman en esta ocasión: expresionismo y surrealismo. Al primero, a nivel iconográfico, solo correspondería el coche fúnebre tirado por caballos, motivo recurrente en algunos filmes expresionistas y de total relevancia, precisamente, en *La carreta fantástica* (*Körkarlen*, 1920), una película dirigida por el propio Sjöström, que si bien no ha de ser considerada estrictamente expresionista, sí que muestra importantes puntos de conexión con dicha corriente cinematográfica.

Pero el gran legado iconográfico para esta secuencia onírica filmada por Bergman lo aporta el surrealismo, y no solo en su vertiente cinematográfica —los ecos de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) en cuanto a la calle desierta y la mano aislada son evidentes— sino también, y fundamentalmente, en la plástica, que es además lo que aquí se pretende constatar. Cierto es que tan solo uno de los elementos que en esta escena calificamos como surrealistas responde de manera directa y nítida a alguna obra concreta de tal movimiento. Se trata de esos dos enormes ojos que forman el cartel publicitario de la óptica cuyo gran reloj sin agujas llama la atención del viejo Isak (Fig. 1). Desde luego, esta imagen remite a la larga nómina de obras surrealistas en las que los ojos aislados e independientes del rostro tienen un marcado protagonismo, pero en especial a una fotografía de Manuel Álvarez Bravo titulada *Parábola óptica* (1931).

En dicha fotografía se observa, igualmente, el escaparate de una óptica, apareciendo totalmente dominado por la representación de grandes ojos aislados. Por el contrario, tanto los mencionados relojes sin agujas como aquel rostro desprovisto de rasgos faciales, pese a ser imágenes con las que el calificativo de surrealista encaja a la perfección, no tienen un referente directo en obras surrealistas concretas, aunque sí uno aproximado. Así, por ejemplo, los relojes son uno de los motivos predilectos de Dalí —*La persistencia de la memoria* (1930), sin ir más lejos, aunque el genio de Figueras prefiriera reblandecerlos o llenarlos de hormigas antes que desproveerlos de agujas, como hace Bergman. Por otro lado, ese rostro con boca y ojos sellados, deshumanizado, casi ausente (Fig. 2), tampoco lo encontraremos, tal cual, en ningún cuadro surrealista, pero sí que se puede relacionar con la importante tradición de rostros ocultos que presenta la pintura de dicho movimiento. Así, artistas como Magritte o el propio Dalí, además del precursor del movimiento Giorgio de Chirico, entre otros, insistieron en muchas de sus pinturas en la representación de enigmáticos personajes sin rostro. Este último dio cabida en algunas de sus misteriosas vistas urbanas a maniqués sin rasgos faciales. El belga, por su parte, solía cubrir la cabeza de sus personajes con un pañuelo, colocar ante ella un objeto en fantástica ingravidez —manzana, ramo de flores, etc.— o bien representarlos de espaldas, posición en la que en un principio aparece el personaje del filme de Bergman y que, entonces sí, nos trae a la memoria innumerables pinturas del propio Magritte, pues a la posición del personaje se añaden su indumentaria - traje oscuro y sombrero de bombín y la circunstancia de que se halle solo. Por último, el prolífico Dalí, en algunas de sus obras realizadas durante la segunda mitad de la década de los treinta, exhibe a unos personajes

cuyos ojos parecen esconderse bajo la piel, como si estuviesen eternamente cerrados. *Construcción blanda con judías hervidas* (1936), *El sueño* (1937), *La reina Salomé* (1937) o *La imagen desaparece* (1938) son algunos ejemplos al respecto. Todas estas variantes, de una u otra manera, concuerdan con el extraño personaje que el cineasta sueco introduce en la pesadilla del profesor Borj.

Otro desasosegante sueño angustia a Borj una vez ya superado el ecuador del metraje. Se trata de la pesadilla que le asalta cuando se queda dormido en el coche que conduce el personaje interpretado por Ingrid Thulin. En ese sueño vuelve a aparecer como observador a través de una ventana. Tras ella se deja ver una pareja cenando, pero cuando esa imagen se esfuma, sobre la ventana se refleja, o quizá a través de ella se transparente, un cielo salpicado de nubes. Y es precisamente esa imagen ambivalente del cielo tras o sobre los cristales de la ventana la que vuelve a concitar a Magritte y sus pinturas. Y esa misma imagen, tan poética como inquietante, vuelve a presentarse unos instantes después, siempre dentro del mismo sueño, cuando Borj se asoma a otra ventana mientras, accidentalmente, posa su mano sobre un clavo que sobresale. Es entonces cuando un misterioso personaje lo conduce hasta el aula de una escuela. Allí el viejo profesor será examinado como si de un estudiante se tratase, para lo que tendrá que mirar a través de un microscopio. Es en ese momento cuando otra imagen de poderoso e indiscutible fuste surrealista aparece en escena: un ojo en plano detalle ocupando la totalidad del encuadre. Sin duda esa imagen vuelve a remitirnos a una obra de Magritte, en este caso *El falso espejo* (1928), en la que un ojo ocupaba todo el lienzo y en la que, además, un cielo preñado de nubes, como el de las ventanas del sueño de Borj, se dejaba ver a través del iris. No obstante, ese enorme ojo abarcando la totalidad del cuadro aparece igualmente en otras obras surrealistas, como es el caso de *La rueda de la luz* (1926), de Max Ernst.



Figs. 1 y 2. *Fresas salvajes* (1957)

4. PERSONA: FRAGMENTOS EN CASCADA

En la escena introductoria de *Persona* asistimos al carácter metarreferencial que mencionábamos anteriormente. El fenómeno se manifiesta con el paso de la oscuridad a la luz que proporciona una chispa, la que alumbra el cinematógrafo. La imagen da comienzo a la película dentro y fuera de la pantalla, y asistimos a una sucesión de planos, con el sonido del celuloide al pasar vertiginosamente por el proyector, recordándonos que estamos ante un artificio. En esa cascada de planos nos encontramos con imágenes muy variadas: genitales masculinos, dibujos animados, manos que juegan, fragmentos de una antigua película muda, una tarántula, un cordero que es desangrado y destripado, una mano siendo atravesada a martillazos por un clavo, una pared de ladrillo que se funde con un bosque nevado, una valla afilada, un montículo de nieve sucia... Y a partir de ahí, una sucesión de planos cortos de rostros y fragmentos de rostros. Probablemente nos hallamos en una morgue.

Vemos en plano detalle la parte inferior del rostro de una anciana, luego su rostro completo y, a continuación, un niño tumbado en una camilla tapado hasta el pecho con una sábana. Escuchamos un goteo constante. Primerísimos planos de manos y pies, rostros en claroscuro, el sonido de un teléfono que parece despertar a la anciana y al niño. La escena acaba con el muchacho acariciando la imagen proyectada del rostro de una mujer, también en primer plano. Aparecen los créditos iniciales, que también se intercalan con diferentes imágenes: paisajes, otra vez el primer plano del niño, una persona ardiendo (DIXON, 2000, pp. 44-61). Veremos que algunas de estas imágenes aparecen de nuevo hacia la mitad del metraje, cuando en un momento de especial dramatismo la película parece quemarse y romperse, volviendo a aparecer algunos de los planos del prólogo, así como el de un ojo que todo lo ocupa (Fig. 3).

Estamos ante lo que André Gide llamó *mise-en-abîme*: la metaficción, la metarreferencialidad a la que hacíamos alusión. Recordemos que se trata de una película sobre máscaras. El propio cine aparece como una máscara más: el celuloide se rompe o se quema, la imagen se desenfoca, se repite o se somete a ilusiones ópticas, los personajes en ocasiones miran a la cámara directamente. Bergman, desde un principio, hace consciente al espectador de que lo que está viendo no es otra cosa que una película (DIXON, 2000, pp. 44-61). Por otra parte, el montaje mismo de este particular prólogo hace pensar en el surrealismo al desarrollarse como lo que parece ser una asociación libre de ideas que evoca en el espectador cierto desasosiego, al mismo tiempo que plantea una

serie de enigmas. No está claro en este punto si lo que contemplamos forma o no parte de la narración, si es real o imaginado, ni a quién corresponden esas visiones. Parece no haber ningún hilo conductor y sí una sucesión de imágenes impactantes que podrían tener un mayor enlace significativo en el subconsciente.

El ojo aislado y atacado (SALAS GONZÁLEZ, 2016, pp. 191-196), las entrañas de animales o la referencia fálica (GARCÍA DE CARPI, 2014, pp. 116-117) son elementos empleados frecuentemente por los surrealistas en cualquier disciplina artística. Y sobre todo las manos, que alcanzan un particular protagonismo en el singular inicio de *Persona*: las que juegan, las del verdugo que sacrifica al cordero, la atravesada por el clavo, las del niño que anhela alcanzar el rostro femenino que frente a él se proyecta; y más adelante las de las protagonistas, tiernas o violentas, como metáfora del cariz que toma su relación. Manos que son también las absolutas protagonistas de numerosas obras pictóricas de artistas de la talla de Max Ernst, Dalí, Man Ray o Escher, entre otros muchos vinculados al surrealismo.



Fig. 3. *Persona* (1966)

5. LA HORA DEL LOBO: OJOS SIN ROSTROS Y ROSTROS SIN OJOS

Se ha dicho con anterioridad que en esta película se combina una puesta en escena de notable influencia expresionista con elementos iconográficos de raigambre surrealista. Entre estos destaca uno que recuerda poderosamente a dos cuadros surrealistas: *Rostro de guerra* (1940), de Dalí, y *Ojos sobre la mesa* (1935), de la también catalana Remedios Varo. La imagen que nos remite a estas dos obras es la que protagoniza uno de los extravagantes personajes que habita el castillo donde el pintor interpretado por Max Von Sydow sufre la mayor parte de sus alucinaciones. Se trata de la anciana que, por sorpresa, ante la atónita mirada del protagonista, se arranca el rostro como si de una máscara se tratase, e inmediatamente después, los ojos, los cuales introduce en unas copas (Fig. 4).

El resultado de ese rostro arrancado, mostrando tanto la boca como las cuencas de los ojos vacías, es la imagen que nos lleva a pensar en la mencionada obra de Dalí, en la que un fantasmagórico rostro en descomposición exhibe a través de esas mismas oquedades faciales multitud de pequeñas calaveras⁶.

De la misma manera, esos ojos extraídos del rostro de la anciana y depositados en sendas copas nos remiten a la burlona obra de Remedios Varo, donde otro par de ojos y unas gafas son expuestos sobre un tablón de madera. Ambas imágenes, la de Bergman y la de Varo, nos llevarían, en última instancia, a una iconografía de carácter religioso: la de la mártir santa Lucía, patrona de la vista⁷. Pero esta poderosa e inquietante imagen de los ojos sacados del rostro también es propuesta por otros cineastas de carácter independiente. Por ejemplo, el provocador Sydney Peterson, imbuido del movimiento beatnik, realizó un cortometraje titulado *The Cage* (1947), donde un globo ocular era portado en la mano del protagonista (YOUNG & DUNCAN, 2009, pp. 22-23). O el polifacético Alejandro Jodorowsky, en su celebrada película *La montaña sagrada* (1973), hace que un anciano extraiga de su rostro un ojo de cristal dejando la cuenca vacía, lo que nos recordaría, más aún que a la mencionada pintura de Remedios Varo, al autorretrato que el también surrealista Victor Brauner realizase en 1931, y en el que el artista rumano se representa mutilado, con la cuenca vacía de un ojo, obra que a la postre resultaría terriblemente premonitoria pues pocos años después Brauner perdería un ojo en una trifulca.

Y es también a esta extraña y visionaria obra a la que, curiosamente, nos recuerda otro impactante plano de *La hora del lobo*. Se trata de aquel en que Max von Sydow, en penumbra, enciende una cerilla cuya llama se sitúa justo delante de su ojo derecho, generando una fascinante imagen en la que parece que su rostro solo conservase el izquierdo. En principio, la primera imagen que al espectador le vendría a la cabeza sería la del ojo sajado por la navaja empuñada por Buñuel en la célebre escena inaugural de *Un perro andaluz*. Pero, sin duda, todo aquel que conociese el visionario autorretrato de Brauner reconocería una mayor semejanza entre esta obra pictórica y el plano ideado por Bergman que entre las dos imágenes cinematográficas.

⁶ Una imagen similar la podemos encontrar, por ejemplo, en la película de Georges Franju *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1959), donde en un determinado plano se nos ofrece justo lo contrario de lo que indica el título del filme, un rostro sin ojos, objeto de un desagradable trasplante facial. Véase MUÑOZ, Sagrario y GRACIA, Diego, *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Editorial Complutense, Madrid, 2006, pp. 95-102.

⁷ Ciertamente que en la iconografía más extendida de esta santa, pese a ser representada portando un par de ojos en una bandeja, su rostro no aparece desprovisto de los mismos.



Fig. 4. *La hora del lobo* (1968).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BARR, A. P. (1987). The Unraveling Character in Bergman's *Persona*, *Literature/Film Quarterly*, 15(2), 123–36.
- BERTETTO, P. (1983). *Il cinema d'avanguardia 1910–1930*. Marsilio, Venecia.
- BONITZER, P. (2007). *Desencuadres: cine y pintura*. Santiago Arcos, Buenos Aires.
- CAMÓN AZNAR, J. (1952). *La Cinematografía y las artes*. Madrid: C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez.
- COSTA, A. (1991). *Cinema e pittura*. Turín: Loescher Editore.
- DE HAAS, P. (1985). *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. París: Tréséditions.
- DIXON, W. W. (2000). *Persona and the 1960s Art Cinema*. In M. Lloyd (Ed.), *Ingmar Bergman's Persona* (pp. 44–61). Cambridge University Press, Cambridge.
- GARCÍA DE CARPI, L. (2014). Los sueños del masturbador dormido. In *Actas del Congreso Internacional, Museo Thyssen–Bornemisza*, Madrid, 2014, pp. 116–117.

KALIN, J. (2003). *The Filmes of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.

KESKA, M. (2005). Interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas. *Artigrama*, nº 20, Universidad de Zaragoza.

MUÑOZ, S., & GRACIA, D. (2006). *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Madrid: Editorial Complutense,

ORTIZ, Á., & PIQUERAS, M. J. (2003). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

RODRÍGUEZ SERRANO, A. (2009). Análisis filmico / análisis onírico: algunos apuntes sobre el comienzo de *Persona* (Bergman, Ingmar; 1966). *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, Nº 5.

SALAS GONZÁLEZ, C. (2016). *Pinceladas de cine: influencias cinematográficas en las artes plásticas vanguardistas*. Murcia: Editum.

STEENE, B. (2005). *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

VANCHERI, L. (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. París: Armand Colin,

VV. AA. (2008). *Dalí y el cine*. Barcelona.

YOUNG, P. & DUNCAN, P. (2009). *Cine artístico*. Colonia: Taschen.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J. (2004). *Ingmar Bergman: fuentes creadoras del cineasta sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, D.L.