

Música, ruido y tratamiento de la voz: utilización metafórica del discurso sonoro en *La hora del lobo* de Ingmar Bergman

*Music, Noises and Voices in Ingmar Bergman's
The Hour of the Wolf*

ANTHONY CAFFY

LAIA FALCÓN

Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada. Universidad Complutense de Madrid
lfalcon@ccinf.ucm.es

Recibido: 14/03/2020

Aceptado: 24/04/2020

Resumen

En este artículo exponemos en qué medida *La hora del lobo* (1968) constituye una de las piezas esenciales en la evolución de Bergman en lo referente al uso del discurso sonoro y analizamos el modo en que música, ruidos y matices vocales son utilizados por el director como principales herramientas con las que vertebrar y graduar el grado de enunciación metafórica del relato.

Abstract

The Hour of the Wolf (1968) is analyzed as one of the key pieces in Bergman's filmic evolution, regarding the use of sound narrative: in this paper we explain the way music, noise and vocal nuances are used by the director as the main tools to structure and graduate the metaphorical enunciation of the story.

Palabras clave

Cine Sueco, Bergman, Música, Sonido, Voces, Creación de personajes.

Keywords

Swedish Cinema, Bergman, Music, Soundscape, Voices, Character Building.

Referencia normalizada: CAFFY, ANTHONY – FALCÓN, LAIA (2020): “Música, ruido y tratamiento de la voz: utilización metafórica del discurso sonoro en *La hora del lobo* de Ingmar Bergman”. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 17 (abril), págs. 37-62. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Introducción: metáfora y tratamiento del discurso sonoro en *La hora del lobo*. 2. Antecedentes teóricos y planteamiento metodológico. 3. Representación sonora del tránsito entre lo real y lo imaginado y del triunfo del delirio frente a la cordura. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

1. Introducción: metáfora y tratamiento del discurso sonoro en *La hora del lobo*.

El tratamiento del discurso sonoro cinematográfico de Ingmar Bergman evoluciona notablemente a lo largo de su filmografía en el uso narrativo y simbólico de música, ruidos y matices vocales, progresión que resulta clave en su estilema de autor y su filosofía de creación. En este artículo exponemos en qué medida *La hora del lobo* (1968) constituye una de las piezas esenciales de esta trayectoria y analizamos el modo en que tales elementos de construcción sonora son utilizados por el director como principales herramientas con las que vertebrar y graduar el grado de enunciación metafórica del relato.

La hora de lobo prolonga algunas de las principales reflexiones y propuestas formales que, en torno a la identidad y los límites de la locura, Bergman planteó en su revolucionaria *Persona* tan solo dos años antes (1966). Valiéndose de los personajes femeninos de Alma Borg y el fantasma de Veronika Vogler¹ co-

¹ Los personajes femeninos de Alma y Veronika Vogler retoman con explicitud -incluso en sus nombres- rasgos de sus predecesoras Alma y Elisabeth Vogler y, con ellas, las principales reflexiones en torno a la identidad y la dualidad para las que sirven de vehículo.

mo lindes antagónicos en el eje cordura-delirio, *La hora del lobo* gira en torno a la destrucción de Johan Borg a manos de sus propios demonios internos y al devastador final al que consigo puede arrastrar a su esposa Alma. Para retratar este doloroso trayecto psicológico de traumas y maltrato, Bergman transita formalmente desde unas escenas iniciales de clara serenidad naturalista (con alguna pincelada, incluso, de técnicas documentales) hasta un oscuro universo de explícita trascendencia de lo real, presentado con distintas técnicas musicales y cinematográficas herederas del Expresionismo, el Surrealismo y la propia experimentación que desarrolló en ese laboratorio cinematográfico que fue *Persona*. Como veremos a continuación, el relato encomienda al tratamiento sonoro (la relación entre música, ruidos y matices vocales) una suerte de rol de narrador omnisciente que guía la lectura del espectador desde los propios créditos iniciales, señalando y puntuando los distintos estadios que, en ese eje cordura-delirio, van atravesando los personajes: la articulación experimental de los sonidos diegéticos y extradiegéticos, la elección entre alianza o confrontación de materiales sonoros y, en tercer lugar, las distintas propuestas de relación entre música y otros elementos formales (como el movimiento de cámara, la iluminación o la escenografía) serán quienes primero enuncien la metáfora sobre la destrucción de la propia identidad que vertebra el relato.

2. Revisión teórica y planteamiento metodológico.

Dada la repercusión de la escritura de Bergman, necesariamente las líneas de investigación en torno a su figura y escritura son muchas y de muy variada concreción. La necesidad de resumir aquí nuestras principales fuentes teóricas nos lleva a centrarnos específicamente en los trabajos que, de forma más reciente, han revisado su producción, con Frank Gado (2007) como principal exponente, y, de forma específica, los que han abordado el uso que hizo del discurso musical, con Michael Bird (1996) y Alexis Luko (2016) como referencias fundamentales.

Esta investigación forma parte de otra más amplia que aborda el estudio comparativo del discurso sonoro de la filmografía completa de Ingmar Bergman, a fin de detectar la evolución antes mencionada e identificar las películas concretas que incorporaron tales elementos de cambio. En dicha investigación se desarrolla y propone el modelo que aquí utilizamos para el análisis exhaustivo de *La hora del lobo*: una herramienta de análisis integrado y comparativo del uso narrativo de música, paisaje sonoro y matices vocales que reú-

ne criterios que diferentes autores aplican principalmente de forma aislada, con especial relevancia de las aportaciones de Michel Chion (1994) y, de nuevo, de Alexis Lucko (2016)².

3. Representación sonora del tránsito entre lo real y lo imaginado y del triunfo del delirio frente a la cordura.

Cuando Michael Bird alude al preponderante papel que Bergman concede a la música dentro de su discurso cinematográfico, selecciona una afirmación del director que resulta particularmente oportuna para entender el planteamiento sonoro de la película que aquí nos ocupa: “Diría que no hay forma de arte que tenga tanto en común con la música. Ambos afectan a nuestras emociones directamente, y no a través del intelecto” (Bird, 1996: 3). Esta relación entre la recepción musical y lo opuesto a lo racional marca la pauta formal y simbólica de *La hora del lobo*, de una forma muy próxima a lo que Jeanne Deslandes describe, desde el punto de vista del psicoanálisis, cuando la música cinematográfica apela directamente a un nivel emocional y más soterrado de la recepción, sin pasar -como sí haría el lenguaje verbal, por ejemplo-, por la lógica de la crítica consciente y activa.

De manera similar, a causa del fracaso del principio de realidad la información musical llega a su fin. Ciertamente, la música de cine nunca surge como real o no. La prueba es que la mayoría de las veces no proviene de la diégesis, sino de la nada. Y si este sinsentido no lleva al espectador a dudar de la realidad de lo que ve, es porque la lógica primaria actúa independientemente de la lógica cerebral (Deslandes, 1996: 192).

De este modo, este uso cinematográfico del discurso musical y de su articulación con ruidos y tratamientos vocales, potencia de forma significativa que el espectador enmarque su lectura dentro de unos parámetros similares a los oníricos, cuestión clave ésta –la de la lógica del sueño y de la pérdida del sentido de la realidad– para entender la filmografía de Ingmar Bergman y, de una forma particularmente destacada, esta película.

² El uso de este modelo integrado permite identificar con precisión los diferentes tramos sonoros de cada película a fin de abordar de forma más minuciosa su análisis y comparación en función de dos objetivos principales: establecer un estudio cuantitativo con el que señalar los estilos y cambios en la escritura sonora de una filmografía completa y, especialmente, abordar un estudio cualitativo con el que apreciar y comprender tales evoluciones.

En relación con este aspecto, resulta muy importante detenernos en el que probablemente sea el principal elemento de esta trama –la identificación del trastorno mental de Johan y la relación que éste establece con sus demonios internos– para poder analizar la articulación que Bergman hace de música, ruidos y matices vocales en esta película. En el conjunto de su filmografía, *La hora del lobo* se inserta en lo que Frank Gado denomina como el periodo de “el abismo del subconsciente en un mundo crepuscular” (Gado, 2007), capítulo de cinco películas comprendidas entre 1966 y 1969 donde el director profundiza de una forma aún más pronunciada en el subconsciente de sus personajes, a través de tramas centradas en situaciones extremas y patologías mentales que los mueven hacia la propia y mutua destrucción. En el contexto socio-histórico internacional que enmarca este periodo, profundamente afectado por la separación entre los dos bloques ideológicos de la Guerra Fría, la preocupación por un desenlace nuclear pesa sobre todas las conciencias y lleva a los personajes de Bergman a perderse en ese abismo del que habla Gado, donde residen los demonios, figuras recurrentes esenciales en su universo narrativo: los demonios internos, asociados originalmente con una experiencia personal del director y reforzados más adelante a partir de las lecturas que hizo de los estudios de Carl Jung sobre el subconsciente. En *La hora del lobo*, el personaje de Johan se va adentrando progresivamente en esa “sombra” a la que también alude Jung en sus escritos sobre esta parte de la psique, esfera de destrucción que Bergman proyectará –literalmente, de forma visual– sobre el mundo exterior del personaje a medida que el protagonista confunde sus demonios internos con personas reales y arrastra a Alma consigo. Así lo explica Raynald Valois (1992):

Esto equivale a decir que las fuerzas que dominan al hombre en última instancia no están fuera de él, ni en aquellos espíritus cuyos primitivos se creían poseídos, ni en su ser, su conciencia, cuyos órganos esenciales son la razón y la voluntad, sino en esa zona psíquica que constituye el inconsciente, que actúa en el hombre como si procediera del exterior. Jung llamó "arquetipos" a esas instancias psíquicas que dirigen la vida inconsciente. Dioses y demonios son solo arquetipos proyectados en el mundo exterior (Valois, 1992: 271).

A partir de Jung, Antonio Moreno resume de la siguiente manera su definición de estas figuras:

Los arquetipos son disposiciones universales de la mente, una especie de disposición para producir una y otra vez las mismas ideas míticas y similares; el

tesoro de la psique colectiva, de las ideas colectivas, de la creatividad; formas de pensar, sentir e imaginar, que se encuentran en todas partes y en todo momento, independientemente de la tradición; formas típicas de comportamiento que una vez que se vuelven conscientes se presentan como ideas e imágenes; las formas, o lechos de los ríos, a lo largo de las cuales siempre fluyó la corriente de la vida psíquica (Moreno, 1967: 177).

De acuerdo a Moreno, esa extensión de los arquetipos a la percepción de la vida real que Johan hace con sus diferentes demonios –y que la película define con tanta claridad en la secuencia de la presentación de sus dibujos a Alma–, sería un rasgo de esquizofrenia:

Las imágenes arquetípicas también se encuentran en los sueños de la primera infancia, del tercer al quinto año, y principalmente en el caso del trastorno mental, especialmente los esquizofrénicos. Las personas enfermas frecuentemente producen una combinación de ideas y símbolos que nunca podrían ser explicados por las experiencias en sus vidas individuales, sino solo recurriendo a la historia de la mente humana, recurriendo al pensamiento mitológico. El material de la neurosis insiste Jung, siempre es comprensible en términos humanos, y está relacionado con la vida personal del neurótico; la neurosis presupone fantasías individuales, pero no una pérdida de la realidad. Sin embargo, el material que aparece en la psicosis no es comprensible en términos personales; la esquizofrenia implica una pérdida de la realidad y una reactivación de las fantasías arcaicas y el pensamiento, que no pueden derivarse de la mente consciente. No podemos suponer, sin embargo, dice Jung, que ciertas mentes (psicóticos) contienen elementos que no existen en absoluto en otras mentes. Los trastornos mentales manifiestan material de una condición oculta pero no obstante general del hombre (Moreno, 1967: 179).

En relación a este aspecto es importante señalar que, junto al citado avance en la exploración de los laberintos psicológicos de sus personajes, ese quinto periodo en que se inscribe esta película también se caracteriza por otra progresión que de forma paralela avanza hacia un minimalismo cinematográfico más depurado y un formato más camerístico. En esa mayor intimidad, el propio Bergman usa este periodo como una suerte de psicoanálisis de sus propios demonios, trasladados a sus personajes como representaciones de partes de su propia personalidad:

Los demonios de *La hora del lobo* han nacido en el guardarropa; son los demonios personales del artista, que lo alejan de su posibilidad de vivir. Ellos nacen

de los recuerdos de la infancia y quedan latentes en el subconsciente. Su tarea es separar al artista de sus posibilidades de vivir y gradualmente destruirlo y destruirse ellos mismos (Laurenti, 1976: 161).

Resulta muy significativo para el análisis –y conmovedor, si se permite– el modo en que, ya con ochenta y cuatro años, el director describiría sus propios demonios durante una entrevista realizada en 2002 por la periodista Marie Nyrreröd para la televisión sueca. Con la ayuda de una lista, los enumera y define exactamente como el personaje de Johan hace con Alma en *La hora del lobo*, muestra definitiva de cómo esta película fue un extraordinario doloroso ejercicio de búsqueda personal.

Para abordar tan profundo esfuerzo de introspección y de ejercicio camerístico, Bergman difumina progresivamente los límites entre lo real y lo imaginado, concediendo mucha atención al modo en que Alma y Johan –las únicas personas “reales” en la trama– van trasmutando sus identidades. Para ello, la banda sonora de esta película recurre a una transmutación paralela de la “identidad” expresiva y formal de sus elementos constitutivos –música, ruidos y texturas vocales– y de las líneas que, tradicionalmente en el cine clásico, suelen delimitar sus contornos: la partitura creada por Lars Johan Werle para las siete secuencias con música extradiegética plasma la inestabilidad de Johan –y su efecto en Alma– huyendo del centro de la tonalidad y mezclando los timbres orquestales con ruidos; los dos fragmentos de música de Johan Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart, reservados para caracterizar como música diegética el universo de los demonios, ven deformada su delicadeza original por su reunión con siniestros o grotescos tratamientos de la gestualidad, la puesta en escena o la iluminación; la coexistencia entre música, ruidos, silencio y parlamentos también se ve perturbada, por transiciones abruptas y superposiciones violentas que dificultan o anulan su rol expresivo y que contrarían la lógica de nivelación sonora del cine clásico.

3.1. El discurso musical.

Como subraya Michael Bird, la música siempre ha tenido un lugar primordial en la vida de Ingmar Bergman:

Ingmar Bergman ha indicado con frecuencia la inmensa importancia de la experiencia musical para su propio desarrollo personal y artístico, así como también ha sugerido que la existencia humana en general necesita música. Sus pa-

labras sugieren que, de todas las artes, la música puede ser la más significativa de todas espiritualmente. Tal es la implicación de una historia según la cual Bergman comentó que, si bien la pintura es agradable pero no necesaria, "la música es absolutamente necesaria" (Bird, 1996: 1).

Presente desde su infancia, esta fascinación por la música se extiende a su propia experiencia cinematográfica, en tanto espectador y creador:

El papel de la película como agente de dicha comunicación está en consonancia con el comentario de Bergman, "a menudo experimento una obra de teatro o una película musicalmente" (...) Bergman debía defender su concepción de la naturaleza emocional, más que racional, de la película, en referencia a un compositor contemporáneo cuyo trabajo lo había inspirado en la conceptualización de *Los Comulgantes*: "Nunca le pidas a la gente que entienda lo que hice. Stravinski dijo una vez: "Nunca he entendido una pieza musical en mi vida. Siempre siento". Tengo exactamente la misma sensación cuando veo una obra. Es como si estuviera escuchando un cuarteto de cuerda de Bartók. Nunca trato de entenderlo" (en Bird, 1996: 3).

En *La hora del lobo* el uso de la música se inscribe en esa misma dimensión personal, escogida por el director como el modo más directo de retratar el estado emocional y psicológico de los personajes y, de forma más específica, la progresiva degradación de los contornos de las identidades de Johan y Alma. A continuación exponemos las soluciones formales sonoras específicas con que la película construye tal metáfora.

3.1.1. Contraste explícito entre la estética y el espíritu de las piezas escogidas como música diegética y la retórica de las imágenes.

La música diegética enmarca la progresión con que Johan se adentra en el castillo de sus demonios: estará presente en la pequeña representación de *La flauta mágica* que tiene lugar durante su primera visita con Alma y también en el recital de música de Bach en el que Johan irrumpe durante la que será su visita definitiva, incapaz ya de salvarse del poder destructor de sus tormentos internos.

Que en esta película la identidad de los demonios tiene una vinculación directa con la música queda claro no sólo porque siempre la escogen para sus celebraciones más definitorias sino también porque la primera vez que se

alude a ellos de forma explícita en el relato –en la descripción que de ellos hace Johan a Alma, con ayuda de su cuaderno de dibujos– se nos avisará de que el jefe de todos, el hombre pájaro, “es pariente de Papageno”.

Con esta mención al personaje de *La flauta mágica* de Mozart y Schikaneder, clave en los orígenes del guión de esta película, el relato anticipa una de sus escenas más enigmáticas –la representación en miniatura de un fragmento de la citada ópera, tras la cena a la que Alma y Johan asisten invitados por los demonios– y enuncia con claridad una deliberada trasmutación del referente original: frente la luminosidad, sencillez y franqueza que caracterizan como rasgos identitarios al personaje de Papageno en *La flauta mágica* (Falcón, 2012: 142-152), aquí se contraponen la oscuridad, ininteligibilidad e inquietante doblez del hombre pájaro y, por ende, de los demás demonios a los que representa. El uso que va a hacerse de un referente musical y cultural de tanto calado en el imaginario colectivo como es *La flauta mágica* será, así, desde su contraposición y deformación: esto es, la identidad del franco y entrañable Papageno se deforma hasta su opuesto en el hombre pájaro. Es notable que una vez presentados los demonios durante la cena en su dimensión grotesca y saturada –por el histrionismo de sus voces y muecas y la superposición de sus parlamentos–, durante la representación operística será la primera vez que guarden silencio y una actitud serena. Será el único momento de la película donde la identidad de Johan y Alma podría parecer prevalecer aun sobre la desmesura de los demonios que, absortos ante las frases de Tamino y en marcado contraste con la secuencia precedente, comparten el recogimiento conmovido de aquéllos. Anticipando el tratamiento que Bergman dará a la obertura de su versión cinematográfica de esta ópera en 1975, cada rostro es atendido y casi homenajeado, recogiendo así las diferencias de cada uno e igualándolos a todos en lo que comparten: quizás el último episodio de la trama donde quedan aun débiles signos de la fortaleza de las personas frente a los demonios, o quizás el momento en que Bergman enuncia que unos y otros van unidos sin remedio, siendo ya la misma cosa. *Deletreando la imagen*, como expondría Jesús González Requena en su método de análisis cinematográfico (González Requena, 1995), lo que la escena escribe es que unos y otros están siendo –en tratamiento de iluminación, caracterización actoral, tamaño de plano y reacción gestual ante la música– *prácticamente iguales*.

En frecuentes entrevistas, como por ejemplo las recogidas por Björkman, Manns y Sima (1973), el director reconoce que considera a Mozart –y en particular esta obra– como una suerte de terapia, como el modo más efectivo de huir temporalmente de sus demonios. Así lo subraya Bird cuando afirma que:

La dimensión personal de la música (...) ofrece una alternativa afirmativa a los demonios e incluso a la figura de la muerte (...) tal vez sea el testimonio de fe de Bergman que la música puede convertirse en un verdadero ángel de la guardia en el viaje de la vida a través de pruebas demoníacas (Bird, 1996: 10).



Figs. 1 y 2: ejemplos de reacción de los demonios a *La flauta mágica*.



Figs. 3 y 4: reacción de Alma y Johan a *La flauta mágica*.

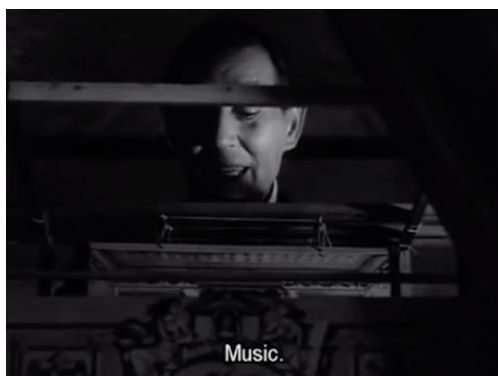
La elección de este fragmento musical parecería así estar enunciando que estos demonios podrían ser no solamente los de Johan, sino también los del propio director, aplacados aquí con el único antídoto –la música, y

la música de Mozart de forma específica– que Bergman reconoce como verdadera ayuda en sus tormentos personales. Así lo señala de nuevo Bird, aludiendo además al carácter sorprendentemente innovador –con respecto a su época y la estética compositiva del Clasicismo musical– que el fragmento *O ew'ge Nacht* supone dentro de esta ópera, inaugurando recursos de línea y orquestación que cimientan ya el Romanticismo musical centroeuropeo:

Bergman comentó: "¡Mozart me ayuda enormemente!" (...) En la medida en que gran parte de la música de Mozart que aparece en las películas de Bergman es esencialmente de carácter romántico, tal vez la afirmación de Bergman de su importancia tiene que ver con su capacidad salvadora. Bien puede ser el caso de que la visión de Bergman de la música de Mozart se coloque en la misma comprensión que la de Paul Bekker, cuyo estudio de esta tradición musical lo había llevado a la afirmación de que "toda la música romántica es música de redención". (...) En el centro de este interés por Mozart está la decisión tomada por Bergman que daría como resultado su propia producción cinematográfica *La flauta mágica*, que sin duda refleja la afirmación de Bergman de que la ópera de Mozart había estado en la vanguardia de sus pensamientos durante la mayor parte de su vida. (Bird, 1996: 9)

No obstante, resulta clave para este análisis que, pese a este explícito reconocimiento de Mozart y *La flauta mágica* por parte de Bergman como una salvación contra los demonios internos, la escena no es de sosiego ni de victoria frente al abismo. A pesar de su tono aparentemente recogido, una amenaza soterrada recorre la secuencia ya desde que se escoge aludir a la pieza musical no desde ese luminoso relato del triunfo de la bondad y la razón sobre las tinieblas del que *La flauta mágica* es emblema (Falcón, 2012), sino por uno de sus momentos de mayor inquietud: el fragmento musical escogido, *O ew'ge Nacht*, procedente del cierre del primer acto, es un episodio de angustia y momentánea desesperanza dentro de la trama de la ópera, muy distinto al resto de la pieza por su doliente fraseo y esa sombría y densa textura armónica que anuncia, como decíamos, la llegada de la tempestad del Romanticismo; al aparecer aislado, descontextualizado del resto de la ópera, este pasaje se convierte en un canto de duda y temor, tal y como acusa la atemorizada expresión del rostro de Alma, subrayada por la cámara con un tratamiento frontal distinto al de los demás personajes (Fig. 3).

Además, discretos pero importantes recursos formales surrealistas matizan ya la escritura de la secuencia, como anticipando los que vendrán más adelante de forma mucho más pronunciada cuando Johan sucumba sin remedio al poder de sus demonios: en un complejo juego de contradicciones, con esta escritura de fórmula surrealista, la representación trasciende los límites de lo real *paradójicamente* porque quien aparece en el pequeño escenario no es un personaje “representado” sino un minúsculo cantante humano –un diminuto cantante “real” –.



Figs. 5 y 6: Representación en miniatura de *O ew'ge Nacht* de *La flauta mágica* de Mozart.

Parece clara aquí la metáfora del creciente poder que los demonios, con el hombre pájaro como titiritero, tienen sobre ya Johan. Y en este sentido es importante señalar que las marcas surrealistas de enunciación y la letra y el tratamiento armónico del pasaje musical escogido anuncian que esta falta de realismo no solo es una convención expresiva que ha de ser decodificada por el espectador, sino que en la propia diégesis esta situación tampoco es “real”: también Alma debe decodificarla, ya que está sucediendo exclusivamente en la mente de Johan; si Alma tiene acceso a ella –si puede ver a los demonios del subconsciente de su marido e interactuar con ellos– es por ese proceso de identificación con Johan en el que tanto teme estar cayendo. En este sentido resulta esencial atender a la letra del fragmento operístico, donde Tamino canta a los “invisibles” y, como si estuviese subtitolando los pensamientos de Johan y Alma, les pregunta si la noche eterna desaparecerá y si Pamina, su amada, todavía “está viva”. Es claro el paralelismo con este episodio por el que Tamino atraviesa en este fragmento escogido: Johan está perdido en su

propia “noche eterna”, buscando una luz que ya no es capaz de ver; Alma, su Pamina –identificada en el inicio del relato con la luz³– no está siendo capaz de vencer a los demonios. Los inquietantes acordes que Mozart introdujo en este *finale*, tan distintos, como decíamos, al resto de su luminosa escritura, se alían con una metáfora visual de inquietante efecto: la iluminación de clave expresionista dibuja una sonrisa demoniaca en la cara del titiritero, que observa con mucha atención cómo Johan se desliza cada vez más hacia el abismo de sus demonios.



Fig. 7. El titiritero hombre pájaro observa a Johan con una sonrisa dibujada por una sombra.

El segundo fragmento de música diegética cierra, como anunciábamos en el inicio de este apartado, el proceso en que Johan se adentra en el terreno –en el castillo– de su tormento interior: en esa última visita de la que

³ La película es muy explícita en esta identificación –literal– de Alma con la luz: la Dirección de Fotografía cuidará de presentarla desde las primeras secuencias en marcos de luminosidad inmaculada que sirven de contraste con la creciente oscuridad que, a medida que crece el poder de los demonios de Johan, inundará los entornos del relato.

ya no podrá escapar, Johan encuentra a sus demonios escuchando un concierto de clavicordio. El solista interpreta un delicado pasaje de la *Partita en La menor BWV 827* de Johan Sebastian Bach pero, como en la secuencia de *La flauta mágica*, que el efecto de la estilizada música sea conmovedor para los demonios no impide que la secuencia se adentre en lo siniestro. De hecho, las propuestas formales de esta victoria del delirio son mucho más pronunciadas que al inicio del relato, puesto que Johan entra ya sin remedio en el infierno de su horror: para poder escuchar mejor el recital, y en grotesco contraste con la grácil estética de la pieza de Bach, el demonio con forma de elegante anciana se quita su sombrero y, con él, se arranca el rostro y los ojos. En el análisis completo del uso de la música en la filmografía de Bergman, resulta muy relevante desde el punto de vista de la significación tímbrica que en *El Ojo del diablo* (1960), Bergman hubiese utilizado exclusivamente este instrumento, el clavecín, como emblema musical del infierno.



Figs. 8, 9 y 10: Johan observa cómo el demonio con forma de anciana se arranca el rostro para poder escuchar mejor el concierto.

3.1.2. *La atonalidad y el ruido como ingredientes de la música extradiegética*

Frente a estas alusiones a Bach y Mozart, destinadas en el relato a mostrar de forma diegética lo que los demonios escogen en sus reuniones, la música originalmente compuesta para la película se reserva exclusivamente a fragmentos extradiegéticos de descripción del estado psicológico de Johan y Alma. El análisis de las siete secuencias que en la película recurren a este discurso musical extradiegético detecta tres soluciones formales específicas –a menudo entrelazadas– que resultan esenciales para entender el modo en que Bergman utilizó este tipo de material musical para describir la progresiva degradación de la identidad de sus protagonistas.

- *La atonalidad como metáfora*

La primera de estas soluciones o decisiones formales musicales es la propia elección del universo atonal como paradigma de escritura –frente al espíritu canónico de Bach y Mozart, estandartes de las estéticas barroca y clásica– tan oportunamente aprovechado para retratar esa tormentosa pérdida de control sobre sí mismo que corroe al protagonista de *La hora del lobo* y que, por identificación, pone en peligro también la identidad de Alma: retomando la opción escogida dos años antes para la partitura de *Persona*, Bergman vuelve a encargar a Hans Johan Werle un planteamiento inscrito en esos lindes de falta de previsibilidad melódica y centro armónico que caracterizan en buena medida la escritura atonal (Falcón, 2014: 203). El tipo de enunciación –la elección formal– vuelve así a convertirse en representación literal del estado de los personajes: las propias texturas musicales que describen el progresivo desorden que crece en el interior de Johan carecen, precisamente, de *orden* tonal interno.

- *La deformación tímbrica como metáfora*

En estrecha vinculación con esa primera elección, el segundo recurso formal musical que destaca en la construcción de esta metáfora sobre la pérdida de la propia identidad enlaza con otro de los grandes terrenos de experimentación de la revolución compositiva musical del siglo XX: la deformación tímbrica. Como muchas otras vanguardias artísticas del cambio de siglo, las musicales también deformaron su materia prima esencial –el sonido identitario de instrumentos y voces– como reacción a la profunda desesperanza ante la

decadencia de lo humano. De igual modo que el arte pictórico, por ejemplo, se adentró entonces en la aspereza de contornos y superficies mediante colores no realistas y aplicados con violentos brochazos, el lenguaje musical dedicó largas décadas de experimentación a deformar con nuevas técnicas el timbre de instrumentos y voces en pos de una distorsión cargada de intención semántica (Falcón, 2014: 191-203). En *La hora del lobo* aparecen tres de las muchas fórmulas destinadas a este tipo de deformación tímbrica: la modificación del ataque, la inclusión de ruidos en la orquesta como nuevo material sonoro y el tratamiento electrónico del sonido.

Quizás una de las secuencias de esta película que mejor ilustra el primero de estos tres recursos de la deformación tímbrica como solución metafórica es la de la lucha de Johan contra el demonio en forma de niño, probablemente la más violenta de todo el relato y sin duda la que mejor retrata su creciente deshumanización a manos de la imparable victoria de los demonios. Así la describe el propio director en *Bergman on Bergman*:

Para mí, esa escena ha cambiado muchas veces... Cuando hice esa escena, fue una expresión realista del miedo maniaco de Johan Borg a ser mordido. El niño era uno de sus demonios. Johan Borg no podía decidir si era un sueño o si era real, si había matado a un niño que realmente existía o si solo había sucedido en su imaginación. El límite entre el sueño y la realidad había sido borroso (en Bergman, Björkman, Manns y Sima, 1973: 219).

En esta secuencia la partitura de Werle recurre a la modificación del ataque instrumental⁴ para deformar el color de los violines, pidiendo a los intérpretes que arañen las cuerdas, en ese violento *obstinato* de ascenso a los agudos que pareciera imitar la aceleración de un corazón que estuviera reaccionando a la inminente llegada de un peligro.

Como caso sobresaliente de la segunda fórmula de degradación de la identidad tímbrica a la que recurre Werle –la inclusión de ruidos entre la masa orquestal tradicional, otra solución emblemática de la experimentación musi-

⁴ La modificación del ataque fue no de los primeros modos de la experimentación musical del siglo XX y consistente en deformar la identidad tímbrica de la materia prima pidiendo a instrumentistas y cantantes que ejecuten sus sonidos con planteamientos alejados de su técnica habitual de emisión o fonación y más próxima a la violencia del grito, el rasgado y el golpe, la indefinición del susurro o la sequedad de acentos sin vibración.

cal del siglo XX–, cabe destacar la secuencia donde Johan dispara a Alma, punto de inflexión final del descenso sin retorno del protagonista: quizás como enunciación formal de que realidad y delirio están ya plenamente fundidas en la mente de Johan, el sonido de los disparos huye del tratamiento realista habitual cinematográfico y se funde con la masa instrumental, no solo por su relativa discreta presencia en el nivel dinámico –como un miembro más de la orquesta– sino también por la minuciosa coordinación rítmica dentro de la partitura.

Como tercera fórmula para redundar en esta alteración de la identidad tímbrica instrumental, Werle recurre también en estos siete fragmentos a una de las principales corrientes compositivas vigentes en la década de 1960, la electroacústica. Phillipe Langlois explica así el modo en que este tipo de escritura puede impregnar el material musical de una cierta sensación de irrealidad:

El uso de procesos electroacústicos a menudo también subraya los elementos irreales de una narración, ciertos mecanismos de pensamiento, o busca revelar la dimensión secreta de un objeto, un personaje o una situación como en las películas de Chris Marker, Andreï Tarkovski, Michelangelo Antonioni, David Lynch, Gus Van Sant, David Cronenberg y muchos otros cineastas (Langlois, 2016: 16).

- *Duplicación de un mismo tipo de recurso en canales de enunciación sonora y visual*

Es importante señalar cómo en *La hora del lobo* son muchas las ocasiones en que este tipo de material musical contrario a la tonalidad y distorsionado tímbricamente –un tipo de escritura que pulveriza la esencia de los parámetros de composición musical occidental imperantes hasta principios del siglo XX– coincide con marcas formales visuales también basadas en la distorsión de los parámetros clásicos, en este caso fotográficos o cinematográficos. Lo vemos, por ejemplo, en la citada escena de la lucha de Johan contra el demonio en forma de niño, planteada desde la yuxtaposición de la mencionada distorsión tímbrica y una paralela y abrumadora sobreexposición fotográfica. Como ya hiciera en *Noche de circo* (1953) o en *Fresas Salvajes* (1957), Bergman usa la sobreexposición lumínica como marca de terror, agresividad y humillación o vinculación con lo onírico e irreal. Este recurso se identifica explícitamente con el propio rechazo que el director reconoció, en muchos de sus es-

critos y entrevistas, hacia la luz demasiado fuerte de los más claros días de verano escandinavo:

- I.B: Para mí, el verano sueco es un momento de profunda alegría, especialmente hacia San Juan, en mayo y junio. Pero julio y agosto son meses terriblemente dolorosos. Cuando el sol nunca se pone. La luz del sol me da claustrofobia. Mis pesadillas siempre están ahogadas, inundadas de sol, y odio las regiones del Mediterráneo precisamente por esta razón. Estoy constantemente expuesto a la luz del sol, es como una amenaza de pesadilla, da miedo.

- J.S: Este sol cegador, esta luz muy fuerte, los encontramos en las escenas de los sueños.

- I.B: En *La hora del lobo* y *Fresas salvajes* hay un sol intenso y una luz muy, muy dura. Cuando veo un cielo infinito, sin nubes, me digo a mí mismo, este es quizás el fin de nuestro planeta. En *El silencio*, hay constantemente un sol muy fuerte, reina un clima tórrido, fuerte, la tormenta llega solo al final de la película.

- T.M: En cierto modo, podemos decir que la luz solar es un tipo de revelador de seres humanos, que resalta su verdadero comportamiento.

- I.B: Sí, sujeto a esta iluminación, se están descargando (Bergman, Björkman, Manns y Sima, 1973: 95).

- *Música del grito, música del silencio*

En el análisis de esta estrategia con que Bergman retrata la pérdida de contacto con la realidad de Johan a partir de un tratamiento que contradice la identidad original de los sonidos, es muy importante detenerse en cómo la música extradiegética es utilizada como sustitución de dos elementos sonoros esenciales en el retrato de la caída del personaje: el grito y el silencio, dos marcas clave de su agonía que, pese a su poderosa identidad escénica tradicional, son eliminados de la construcción sonora de la película y sustituidos por material musical.

Lo apreciamos en la escena de la lucha de Johan contra el demonio en forma de niño, cuando los gritos de dolor del protagonista –evidentes visualmente en su gesto– son eliminados de la banda sonora y sustituidos por lacerantes texturas orquestales.

Y lo apreciamos también en las dos secuencias donde, como antesala a importantes explicaciones del origen de los traumas de Johan, éste alude al abrumador silencio que envuelve la casa. Antes de compartir con Alma estos dos importantes secretos que parecerían estar en el inicio de todo su tormento –dos episodios, de hecho, que atañen a la infancia– el parlamento describe ese silencio denso y premonitorio, ese silencio que da título a todo el relato (“¿Oyes el silencio? Es la hora del lobo, la hora en que más gente muere”) y que, sin embargo, es representado –o deformado– con música: sucede antes de que Johan relate el modo en que sus padres lo maltrataban para castigarlo y también antes de que cuente el episodio del falso asesinato del demonio en forma de niño. “Un pánico silencioso” describirá el personaje, mientras las rugosas texturas de la partitura de Werle representan la ausencia de sonido.

3.2. Simbología del ruido y deformación metafórica del paisaje sonoro.

Con un explícito e inusual planteamiento metacomunicativo, desde su inauguración la película focaliza la atención espectador en el discurso sonoro y, de forma explícita, en “lo que el discurso sonoro viene a contar”. Aun con los títulos de crédito sobre negro y antes de que las imágenes construyan su enunciado, el relato presenta toscos sonidos de fabricación –ruidos de obra, martillazos, golpes y máquinas de construcción– manifiestamente unidos al paisaje sonoro que precede un rodaje cinematográfico: como en *Persona*, se oyen los ruidos propios de construcción mecánica del lugar de grabación, mezclados con los sonidos de preparación narrativa de una película, con la voz del propio Bergman dirigiendo a sus actores y equipo técnico para la escena que están a punto de grabar.

Literalmente, nos dice esta obertura, “se está construyendo una narración”: esta solución podría estar presentando una reflexión sobre los límites entre realidad y ficción –clave para el relato que está a punto de comenzar– o quizás es un modo de Bergman de establecer cierta distancia con lo que está a punto de contar, rompiendo en cierto modo la magia de un relato que considera demasiado personal. Pero a la vez éste es también un modo de preparar y acentuar otro aspecto que va a adquirir mucha relevancia en la representación de la progresiva pérdida de contacto con la realidad por par-

te de Johan: la también progresiva transición del tratamiento de los ruidos, que evolucionará en las veintiuna piezas de paisaje sonoro de esta película desde un realismo de franqueza casi documental hacia un marcado simbolismo y una creciente deformación surrealistas donde, como en muchos malos sueños, los sonidos se deforman, se saturan o son anulados o suplantados por otros materiales.

- *El viento*

Una vez finalizada la obertura, el viento será el primer elemento sonoro que venga a presentar el escenario de la trama, acompañando la salida de Alma, que va a hablar directamente a cámara. El tratamiento es aquí discreto y naturalista –parecido incluso al que podría acompañar a una entrevista– y así se mantendrá brevemente en algún otro pasaje, como cuando vemos la ropa tendida y mecida por la brisa.

Este realismo se rompe cuando Alma se encuentra por primera vez con uno de los demonios de Johan –el demonio con forma de anciana–, cuya inquietante entrada será subrayada por el sonido de este componente del paisaje sonoro: primero el viento parecerá destacar su aparición –inicio del drama principal de la película– y más adelante, a medida que la anciana se extienda en su parlamento, crecerá tanto en volumen que tapaná por completo la voz del mismo personaje al que pretende realzar. Como si la tormenta llegase a la vida de la pareja marcando un súbito y fatal cambio de estación, los lindes entre lo real y el infierno del delirio empiezan a difuminarse. En palabras de Alexis Luko:

La aparición de la anciana se sincroniza con el sonido del viento, el canto de los pájaros y las olas del océano que se vuelven tan fuertes que, a veces, los labios de la anciana se mueven mientras su voz está completamente enmascarada o apagada. Este momento auditivo fuera de foco (claroscuro verbal) sugiere una desconexión temporal de la comunicación entre los mundos real e imaginario (Luko, 2016: 155).

Este sonido vuelve a adquirir un protagonismo significativo cuando, tras la cena en el castillo, uno de los demonios con forma de mujer expone con cruel insistencia el retrato de Veronika Vogler ante Alma. Mientras la atormenta con esa profunda obsesión que Johan siente por su antigua amante, el

viento regresa y mantiene su efecto en la siguiente secuencia, donde Alma le implora a Johan sin éxito que le permita ayudarlo. El viento no dejará de soplar mientras se pierden el uno al otro: Johan sucumbe ya sin remedio al delirio.

- *Las campanas de iglesia*

Al disparar a Alma, Johan ha decidido rendirse al poder de sus demonios y vuelve al castillo, mientras el sonido de unas campanas de iglesia parece puntuar su renuncia definitiva a la realidad, simbolizando la idea de la muerte de esa persona que Johan fue y que ahora entra esclavizada a los dominios de su delirio. Con respecto al significado de este componente sonoro, Alexis Luko añade:

En el peor de los casos, las campanas de Bergman esclavizan a familias disfuncionales, empleados en el lugar de trabajo y feligreses, obligando a los grupos sociales a seguir los movimientos de simular la comunicación y fingir la comprensión mutua (Luko, 2016: 193)

- *Los pájaros*

En minuciosa sincronía con estos otros símbolos sonoros, las aves irán trazando también el trayecto de Johan hacia su abismo interior en cuatro peldaños que van desde el discreto canto hasta el violento graznido.

En primer lugar encontramos el naturalista trinar de los pájaros que acompaña la llegada a la isla. Con la aparición del demonio con forma de anciana el relevo será tomado por el graznido, mucho más pronunciado y agresivo, de una gaviota. Y cuando Johan se adentra en su segunda y definitiva visita al castillo, la violenta aparición de un cuervo en la ventana prepara el cierre de su itinerario hacia el delirio: huyendo de él, Johan se topará con el hombre pájaro, el maestro de todos los demonios, que lo despojará de su identidad – borraré la persona que antes era – en la escena simbólica del maquillaje. La habitación está llena de palomas que, como coro o prolongación del jefe de los demonios, acompañarán la caída de Johan con el crispado y creciente sonido de su estruendoso piar.

• *El agua*

En el tratamiento naturalista inicial, la llegada a la isla también va acompañada del sonido convencional de la barca en el agua. Más allá del protagonismo absoluto que estos sonidos del camino tienen en la representación sonora de este comienzo (no hay voz ni palabra, solo los ruidos del agua, del motor de la barca o de las ruedas en la gravilla hasta la casa), nada en su tratamiento hace buscar en un significado más allá de esa representación realista de un viaje. Pero de nuevo esta normalidad prepara un referente de contraste con el modo en que se utilizará más adelante, cuando las fronteras entre realidad y delirio empiecen a desdibujarse.

En el caso del agua, la escena de la visita a Alma del demonio con forma de anciana vuelve a ser un punto de cambio: a ese mencionado sonido del viento que anula la voz del personaje cuando le aconseja a la joven que lea el diario de su esposo, se suma también el artificial y poderoso efecto sonoro de un creciente oleaje. Sobrecogida por la visita, Alma lee el cuaderno y accede así al reencuentro en la playa que su marido tuvo con su antigua amante Verónica Vogler, el más obsesivo y quizás el más dañino de sus demonios. El sonido del agua se identifica finalmente con el que parecía haber sido su específico destino en este trayecto simbólico, sirviendo de marca de la desbordante sensualidad de Verónica, la enfermiza obsesión de Johan y el doloroso efecto que esto causa en Alma.

• *Los relojes*

En gran parte de la filmografía de Bergman, en *La hora del lobo* el sonido del reloj simboliza la soledad de los personajes, su aislamiento y falta de comunicación. Se aprecia así en la escena en que Alma y Johan permanecen despiertos toda la noche y, a pesar de su cercanía, parecen aislados el uno del otro, incapaces de hablar y con los pasos de Johan y las agujas del reloj como testigos –si no potenciadores– de ese silencio asfixiante que reina entre los dos. De una manera similar a como hiciera en sus investigaciones Carl Jung, Johan ha dibujado a sus demonios y, obsesionado con ellos, se los presenta a Alma uno a uno. A medida que se apasiona en la descripción, el sonido de los relojes viene a subrayar el ensimismamiento de Johan y el consecuente aislamiento de Alma dentro de la pareja.

Cuando más adelante Alma dude si debe o no leer el diario, su angustia es de nuevo traducida por el mismo sonido del reloj, que parece retumbar en toda la casa acentuando su vacío y soledad. Alexis Luko interpreta la presencia de los relojes en el ámbito metafísico:

Relacionado con la campana está el reloj, que, para Bergman, es un símbolo particularmente conmovedor, ya que su tic-tac a menudo exagera situaciones psicológicamente traumáticas (por ejemplo, en *La hora del lobo*, como Alma lee (...); y en *Luz de invierno*, donde se escucha mientras el Pastor se sienta en su estudio, plagado de recuerdos). Cuando se oyen campanas de reloj o campanillas en un contexto disociado del habitual, los personajes son conducidos a través de la puerta metafísica de la imaginación. En la apertura de *Fanny y Alexander*, por ejemplo, las campanas suenan cuando Alexander se traslada a un espacio de onírico (Luko, 2016: 193).

Tras el relato del “asesinato” del demonio con forma de niño por parte de Johan, los relojes aparecen de nuevo acompañando la reacción de Alma, efecto que se interrumpe cuando alguien llama con rotundidad a la puerta de la casa y un peligro definitivo e inevitable parece anunciarse: uno de los demonios abre la puerta que había sido cerrada con llave por Alma e irrumpe en la estancia, para dejarle una pistola a Johan e invitarles nuevamente al castillo a esa fiesta con Veronica Vogler que será el peldaño definitivo en la autodestrucción de Johan a manos de su propio delirio.

• *La voz como ruido*

Finalmente, uno de los elementos sonoros utilizados con mayor atención en esta estrategia distorsionadora general es el de la voz tratada como ruido. Su rugosidad y aspereza es buscada por Bergman en la dirección actoral de los personajes-demonio como uno de los principales recursos con los que adentrarse en lo grotesco y lo siniestro, y será también uno de los elementos que antes pierda su entidad –su identidad– cuando el tratamiento surrealista empiece a anular o saturar determinadas fuentes sonoras.

El primer ejemplo de esta estrategia sucede en la mencionada escena del demonio con forma de anciana donde, como se ha expuesto, el parlamento de la visitante recibe una gran atención por parte del tratamiento de cámara pero, paradójicamente, su voz es anulada o sustituida por el agresivo efecto sonoro del viento y las olas. Se trata de un anuncio de lo que, en cierto modo,

también va a suceder en la cena organizada por los demonios, donde la superposición de voces es utilizada como abrumador recurso de crispación y saturación: las risas y los parlamentos se superponen con tanta tosquedad y densidad que anulan el poder de habla de Johan. Alexis Luko subraya así el modo en que este recurso representa la impotencia de comunicación –y reacción– del protagonista:

Cuando cenan en el castillo de los fantasmas, Bergman ofrece una vista de 360 grados de la mesa masiva donde, mientras Alma y Johan comen en silencio, los fantasmas crean un muro impenetrable de conversación. Lo que escuchamos es una cacofonía resultante de una confluencia de monólogos unidireccionales. Juntos, los fantasmas crean una textura densa de tapiz conversacional. Con todos hablando a la vez y sin oyentes en la sala, la escena representa el colapso de la comunicación verbal (Luko, 2016: 155).

En la segunda visita al castillo, las voces de los demonios volverán de nuevo a abrumar y paralizar a Johan, ya frente al ansiado cuerpo de Verónica Vogler, su gran obsesión. El efecto es preparado por Bergman en contraste con un primer cuidadoso silencio –sensual y engañosamente conmovedor– que acompaña el gesto con que Johan acaricia el cuerpo desnudo de Verónica, dispuesta en una camilla y tapada con una sábana como si estuviese muerta. Es un instante de quietud y belleza que abruptamente es interrumpido por las grotescas carcajadas propia Verónica, a las que pronto se unen las agresivas risas del resto de los demonios. En la disposición escénica de más explícita disposición surrealista de toda la película –con algunos personajes flotando en la nada o colgados de las paredes, como en la siniestra foto de grupo que sucediera en una pesadilla– todos los demonios se reúnen en un único plano, llenando la escena con sus distorsionadas risas de triunfo.

4. Conclusiones.

El análisis confirma cómo, para abordar este retrato de la progresiva caída de los contornos entre realidad y delirio en que se sumergen los personajes de *La hora del lobo* y el profundo trastorno identitario que experimentan, Bergman recurre a una transmutación paralela de la “identidad” expresiva y formal de los elementos constitutivos de su banda sonora –música, ruidos y texturas vocales– y de las líneas que, tradicionalmente en el cine clásico, suelen

definir sus límites: a medida que la caída de sus personajes avanza, la coexistencia entre música, ruidos, silencio y parlamentos se ve también deformada, desde un inicial planteamiento de aparente lógica realista hasta un agresivo universo de transiciones abruptas y superposiciones violentas que trastocan la esencia original de cada uno de estos elementos.

Bibliografía

- BERGMAN, I., BJÖRKMAN, S., MANNS, T. and SIMA, J. (1973). *Bergman on Bergman*. New York: Simon and Schuster.
- BIRD, M. (1996). "Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman". *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*.
- BJÖRKMAN, STIG, MANNS, T., SIMA, Joseph (1973). *Le cinema selon Ingmar Bergman*. Paris: Cinema 2000/Seghers.
- CHION, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: University Press Group
- DESLANDES, J. (1996). D'une psychanalyse de la musique au cinéma. *Cinemas*, 6 (2-3), 189-197.
- FALCÓN, L. (2012). *Un ser humano como tú. Construcción musical, literaria y escénica de los personajes de La flauta mágica, de Wolfgang A. Mozart y Emmanuel Schikaneder*. Madrid: Revisión Crítica Intermezzo.
- FALCÓN, Laia (2014) *La Ópera. Voz, emoción y personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- GADO, Frank (2007). *The passion of Ingmar Bergman* (4^a ed.) Durham: Duke University Press
- GALEANO GALEA, P. (2019). "La sincronía musicovisual en los tráileres de televisión". *Área Abierta*, 19(2), 163-175.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1995). *El análisis cinematográfico*. Madrid: Ed. Complutense.
- LANGLOIS, P. (2016). "Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontières." *Circuit*, 26 (3), 11-25.
- LAURENTI, R. (1976). *En torno a Ingmar Bergman*. Madrid: Sedmay.

- LUKO, A. (2016). *Sonatas, screams, and silence*. New York: Routledge.
- MORENO, A. (1967). "Jung's Collective Unconscious". *Laval théologique et philosophique*, 23 (2), 175–196.
- NYRERÖD, M. (2018, Diciembre 20) Bergman Unpublished: Demons. Fårö, Sweden.
- VALOIS, R. (1992). "C.G. Jung et les racines de la guerre". *Laval théologique et philosophique*, 48 (2), 263–277.