

---

TIEMPO DE MEMORIA

---

**Ingmar Bergman**

# IMÁGENES

Diarios de un cineasta

---

TUSQUETS  
EDITORES

INGMAR BERGMAN  
IMÁGENES  
Diarios de un cineasta

Traducido del sueco por Juan Uriz Torres  
y Francisco J. Uriz



TUSQUETS  
EDITORES

Título original: *Bilder*

1.ª edición en colección Andanzas: febrero de 1992

1.ª edición en esta presentación: septiembre de 2022

© Ingmar Bergman, 1990

Publicado por acuerdo con Casanovas & Lynch Literary Agency, S.L.

© de la traducción: Juan Uriz Torres y Francisco J. Uriz, 1992

Reservados todos los derechos de esta edición para

Tusquets Editores, S.A. – Avda. Diagonal, 662-664 – 08034 Barcelona

[www.tusquetseditores.com](http://www.tusquetseditores.com)

ISBN: 978-84-1107-159-8

Depósito legal: B. 12.760-2022

Fotocomposición: Realización Tusquets Editores

Impresión y encuadernación: CPI Black Print

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación total o parcial de esta obra sin el permiso escrito de los titulares de los derechos de explotación.



El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible.

## Sueños soñadores

<i>Fresas salvajes</i> . . . . .	13
<i>La hora del lobo</i> . . . . .	26
<i>Persona</i> . . . . .	43
<i>Cara a cara... al desnudo</i> . . . . .	61
<i>Gritos y susurros</i> . . . . .	75
<i>El silencio</i> . . . . .	93

## Primeras películas

Tortura – Puerto . . . . .	105
<i>Prisión</i> . . . . .	129
La sed . . . . .	138

## Farsas farsantes

<i>El rostro</i> . . . . .	145
<i>El rito</i> . . . . .	156
<i>Noche de circo</i> . . . . .	165
<i>El huevo de la serpiente</i> . . . . .	171
<i>La vida de las marionetas</i> . . . . .	187
Después del ensayo . . . . .	197

\* El título de las películas que llevan un breve resumen de contenido en la filmografía va en cursiva. (N. del E.)

## Incredulidad – Fe

<i>El séptimo sello</i> . . . . .	205
<i>Como en un espejo</i> . . . . .	215
<i>Los comulgantes</i> . . . . .	227

## Otras películas

Hacia la felicidad – Un verano con Mónica . . . . .	243
<i>La vergüenza</i> . . . . .	261
<i>Pasión</i> . . . . .	266
En el umbral de la vida . . . . .	272
<i>Sonata de otoño</i> . . . . .	285

## Comedias – Regocijos

<i>Sonrisas de una noche de verano</i> . . . . .	297
La flauta mágica . . . . .	307
<i>Fanny y Alexander</i> . . . . .	316

## Apéndices

Nota del editor sueco . . . . .	339
Filmografía . . . . .	341

En las fotos del libro estamos bien peinados y nos sonreímos mutuamente con cortesía. Estamos, los cuatro, intensamente ocupados en un proyecto que se iba a llamar *Bergman sobre Bergman*.\* La idea era que tres jóvenes periodistas, preparados hasta los dientes, me preguntasen sobre mis películas. Era el año 1968 y acababa de terminar *La vergüenza*. Cuando hoy hojeo el libro lo encuentro falto de sinceridad. ¿Falto de sinceridad? Desde luego. Los jóvenes interlocutores eran portadores de la única opinión política verdadera. Sabían además que yo estaba pasado de moda, arrollado por la nueva, la joven estética. A pesar de ello nunca pude quejarme de su cortesía o atención. Lo que no entendí durante las sesiones fue que estaban reconstruyendo cuidadosamente un dinosaurio con la alegre ayuda del mismísimo Monstruo. Parezco poco sincero, continuamente en guardia y bastante tímido. Hasta las preguntas modestamente provocativas las contesto de manera acomodaticia. Me esfuerzo en dar las respuestas que puedan despertar simpatía. Suplico una comprensión que no me iba a llegar de ninguna manera. Stig Björkman constituye en cierto modo la excepción. Era un talentoso director de cine que estaba en los principios de su carrera. Hablábamos con precisión y teníamos nuestra profesión como base común de entendimiento. Además, Björkman es el

\* La edición española apareció con otro título: Stig Björkman, Torsten Manns y Jonas Sima: *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona, Anagrama, 1975. (N. del E.)

responsable de lo que está bien en el libro, es decir, la rica selección de fotografías y su exquisito montaje.

No culpo a mis compañeros de conversación por el raro producto. Había esperado nuestros encuentros lleno de vanidad y entusiasmo infantil. Imaginaba que me iba a extender por las páginas con el alegre y legítimo orgullo de mi obra. Cuando me di cuenta, ya demasiado tarde, de que el propósito era otro empecé a fingir y, como he dicho, me acobardé.

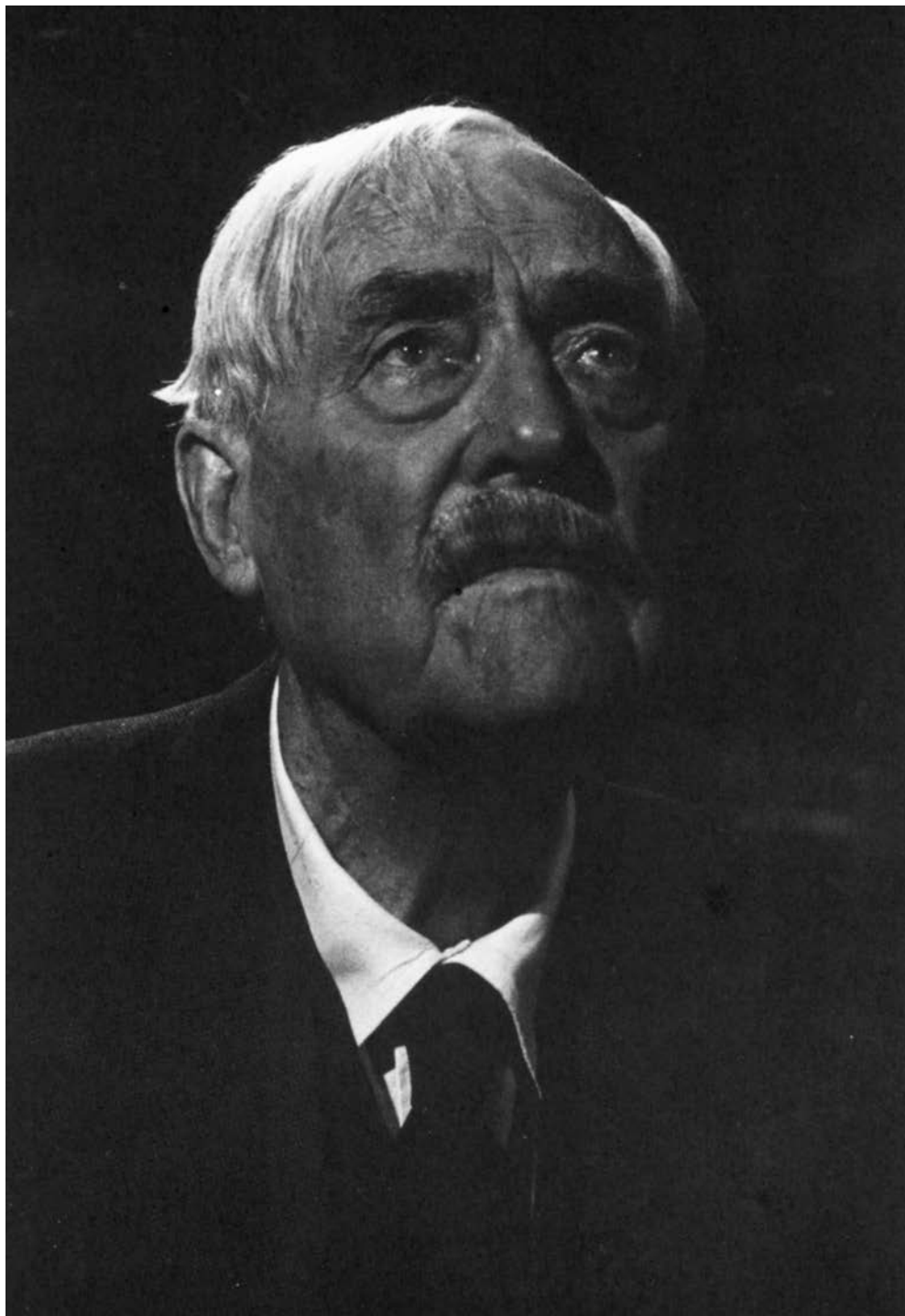
En todo caso, después de *La vergüenza*, de 1968, siguieron muchos años y muchas películas. Y un día decidí dejar la cámara. Fue en 1983. Podía contemplar el conjunto de una producción terminada, y me di cuenta de que hablaba, de buena gana, de lo pasado. Los oyentes parecían interesados, no solo por cortesía o para intentar buscarme los puntos flacos: mi retirada era una garantía de que era inofensivo.

De cuando en cuando mi amigo Lasse Bergström y yo hablábamos de un nuevo *Bergman sobre Bergman* —pero más sincero, más objetivo—. Bergström preguntaría y yo hablaría, era el único parecido formal con el precedente. Nos animábamos mutuamente y de pronto nos encontramos en plena faena.

Lo que no podía prever era que esta mirada retrospectiva iba a ser, en parte, una manipulación sangrienta. Manipulación sangrienta suena bastante sangriento, pero no encuentro una palabra mejor: manipulación sangrienta.

Por alguna razón en la que no había pensado antes, siempre he evitado volver a ver mis películas. Las veces en que me he visto obligado a hacerlo o he tenido simple curiosidad, sin excepciones y cualquiera que fuese la película, me he sentido sobrecitado, con ganas de mear, con ganas de cagar, inquieto, a punto de llorar, enfadado, asustado, desgraciado, nostálgico, sentimental, etcétera. A causa de este tumulto inoportuno he evitado mis películas. He pensado en ellas con benevolencia, también de las malas: hice lo que pude y en *esa* ocasión fue verdaderamente interesante. ¡Escucha y verás lo interesante que fue precisamente en esa ocasión! Y, así, he viajado un rato por la calle de bastidores vagamente alumbrada que es la memoria.





*Fresas salvajes: «... la cara de Victor Sjöström, sus ojos...».*





«La mayor parte de los sueños eran auténticos: el coche fúnebre que vuelca con el ataúd abierto...»

Ahora iba a ser necesario volver a ver las películas y pensé que *ahora* es hace mucho tiempo. *Ahora* ya puedo aceptar el desafío emocional. Algunas obras podía eliminarlas inmediatamente. Esas las vería Lasse Bergström solo. Es crítico de cine y está curtido, sin llegar a estar encallecido.

Ver cuarenta años de producción durante un año se fue haciendo inesperadamente fatigoso, a veces insoportable. Me di cuenta, firme y brutalmente, de que había concebido la mayoría de las películas en las entrañas del alma, corazón, cerebro, nervios, órganos genitales y sobre todo en las tripas. Un deseo que no tiene nombre alguno las sacó a la luz. Un placer que se puede llamar «la alegría del artesano» las ha materializado en el mundo de los sentidos.

Ahora iba a rendir cuentas de las fuentes y a mostrar las borrosas radiografías de mi alma. Iba a hacerlo por medio de notas, cuadernos de trabajo, recuerdos recuperados, diarios personales y sobre todo con la sensata visión general y la relación objetiva de vivencias medio olvidadas y dolorosas que tiene el setentón.

Tenía que volver a las películas y entrar en sus parajes. Fue un jodido paseo.

*Fresas salvajes* es un buen ejemplo. Con *Fresas salvajes* como punto de partida, puedo ejemplificar la perfidia de mi manera de ver de hoy. Lasse Bergström y yo vimos la película una tarde de verano en el cine de mi casa en Fårö. Era una hermosa copia y me quedé impresionado del rostro de Victor Sjöström, sus ojos, la boca, la delicada nuca con el fino pelo, la voz vacilante, indagadora. Sí, fue emocionante. Al día siguiente hablamos de la película varias horas, hablé de Victor Sjöström, de nuestras dificultades y fallos, pero también de nuestros momentos de entendimiento y triunfo.

Tengo que advertir que el cuaderno con mis notas de trabajo del guion de *Fresas salvajes* se ha extraviado. (Nunca he guardado nada, es una especie de superstición. Otros han guardado, yo no.)

Cuando más tarde leímos la transcripción de nuestra conversación grabada, nos dimos cuenta de que no había dicho una

palabra sensata sobre el origen de la película. Al intentar recordar el desarrollo del trabajo, este había desaparecido por completo. Solo recordaba vagamente que había escrito el guion en el hospital Carolino, donde me habían ingresado para un reconocimiento general y recuperación. Mi amigo Sture Helander era el médico jefe y tuve la posibilidad de asistir a sus conferencias, que trataban de algo tan nuevo y raro como las molestias psicossomáticas. La habitación del hospital era pequeña y apenas cabía una mesa de escribir. La ventana daba al norte. Tenía una vista inabarcable.

El año había sido bastante estresante: el verano de 1956 hice *El séptimo sello*. Luego siguieron puestas en escena en el Teatro Municipal de Malmö: *La gata sobre el tejado de zinc*, *Erik XIV* y *Peer Gynt*, que se estrenó el 8 de marzo de 1957.

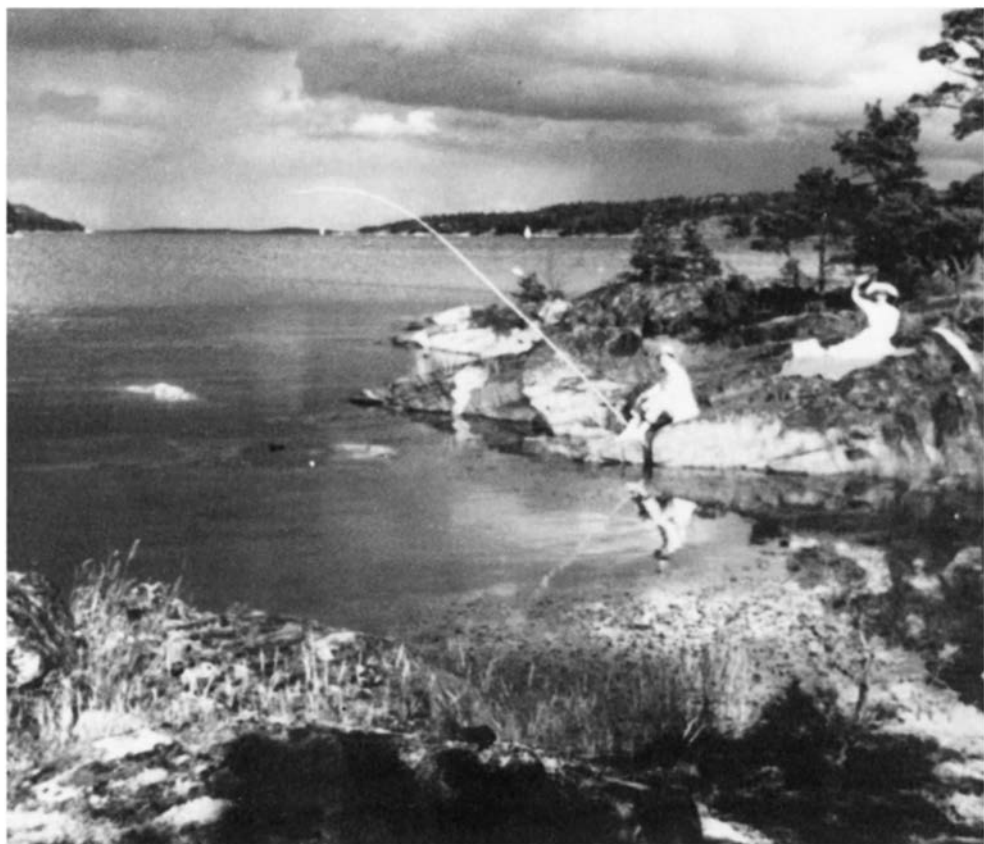
Después estuve ingresado en el hospital Carolino casi dos meses. La filmación de *Fresas salvajes* empezó a principios de julio y terminó el 27 de agosto. Volví inmediatamente a Malmö para poner en escena *El misántropo*.

El invierno del 56, solo lo recuerdo oscuramente. Si me adentro unos pasos en la oscuridad, me duele. Unas páginas de un fragmento de carta surgen de un montón de cartas completamente diferentes. Está escrita en Año Nuevo y evidentemente dirigida a mi amigo Helander: «... empezamos a ensayar *Peer Gynt* después de Reyes, si no me sintiese tan mal sería divertido. Toda la compañía está en escena y Max estará magnífico, eso ya se puede constatar. Las mañanas son lo más difícil, nunca me despierto más tarde de las cuatro y media —las tripas se me vuelven del revés—. Al mismo tiempo la angustia hace estragos con su soplete. No sé qué clase de angustia es, es indescriptible. Quizá tenga miedo de no ser lo bastante bueno. Los domingos y los martes (cuando no ensayamos) me siento mejor...».

Etcétera. La carta nunca se envió. Debió de parecerme, tal vez, que me quejaba y que las quejas eran inútiles. No tengo mucha paciencia para con mis quejas ni para con las de otros. La abrumadora ventaja y desventaja de ser director es que uno, verdaderamente, no tiene a nadie a quien echarle la culpa. Casi todo el mundo tiene algo o alguien a quien echarle la culpa.



«Victor Sjöström era un narrador magnífico...»



«Desde allí puede ver a sus padres que están en la otra orilla del estrecho. Le hacen señas con la mano.»

Los directores, no. Por increíble que parezca, tienen la posibilidad de dar forma a sus realidades o destinos o vidas o como se llamen. Frecuentemente he encontrado consuelo en esta idea, un consuelo áspero y algún enfado.

Tras una reflexión más profunda y adentrarme en el oscuro espacio de *Fresas salvajes* encuentro, dentro de la solidaridad laboral y el esfuerzo colectivo, un caos negativo de relaciones humanas. La separación de mi tercera esposa aún me dolía violentamente. Fue una experiencia extraña, amar a una persona con la que uno no podía vivir. La placentera y creativa convivencia con Bibi Andersson había empezado a romperse, no recuerdo la razón. Sostenía una amarga lucha con mis padres. Ni quería ni podía hablar con mi padre. Mi madre y yo buscábamos una y otra vez una reconciliación temporal, pero había demasiados cadáveres en los armarios, demasiados malentendidos infectados. Nos esforzábamos, ya que verdaderamente queríamos hacer las paces, pero fracasábamos continuamente.

Imagino que uno de los impulsos más fuertes que yacen bajo la realización de *Fresas salvajes* estaba justamente ahí. Me retrataba a mí mismo en la figura de mi padre y buscaba explicaciones a las amargas peleas con mi madre. Creía comprender que era un niño no querido, desarrollado en una matriz fría y nacido durante una crisis —física y psíquica—. Más tarde el diario de mi madre ha confirmado mi idea: mi madre se sentía violentamente ambivalente ante su miserable hijo moribundo.

En algún encuentro con los medios de comunicación he explicado que no llegué a comprender el significado del nombre del protagonista, Isak Borg, hasta más tarde. Como la mayoría de las afirmaciones a los medios de comunicación, es una especie de mentira que encaja bien en la serie de fintas más o menos hábiles que constituyen una entrevista. Isak Borg = I.B. = Is («hielo») y Borg («castillo»). Era sencillo y facilón. Modelé una figura que exteriormente se parecía a mi padre pero *que era enteramente yo*. Yo, a los treinta y siete años, aislado de las relaciones humanas, relaciones que yo había cortado, autoafirmativo, introvertido, no solo bastante fracasado sino fracasado de verdad. Aunque exitoso. Y capaz. Y ordenado. Y disciplinado.

Buscaba a mi padre y a mi madre, pero no podía encontrarlos. Por consiguiente, la escena final de *Fresas salvajes* lleva una fuerte carga de añoranza y anhelo: Sara coge a Isak Borg de la mano y lo lleva a un claro de bosque iluminado por el sol. Desde allí puede ver a sus padres, que están en la otra orilla del estrecho. Le hacen señas con la mano.

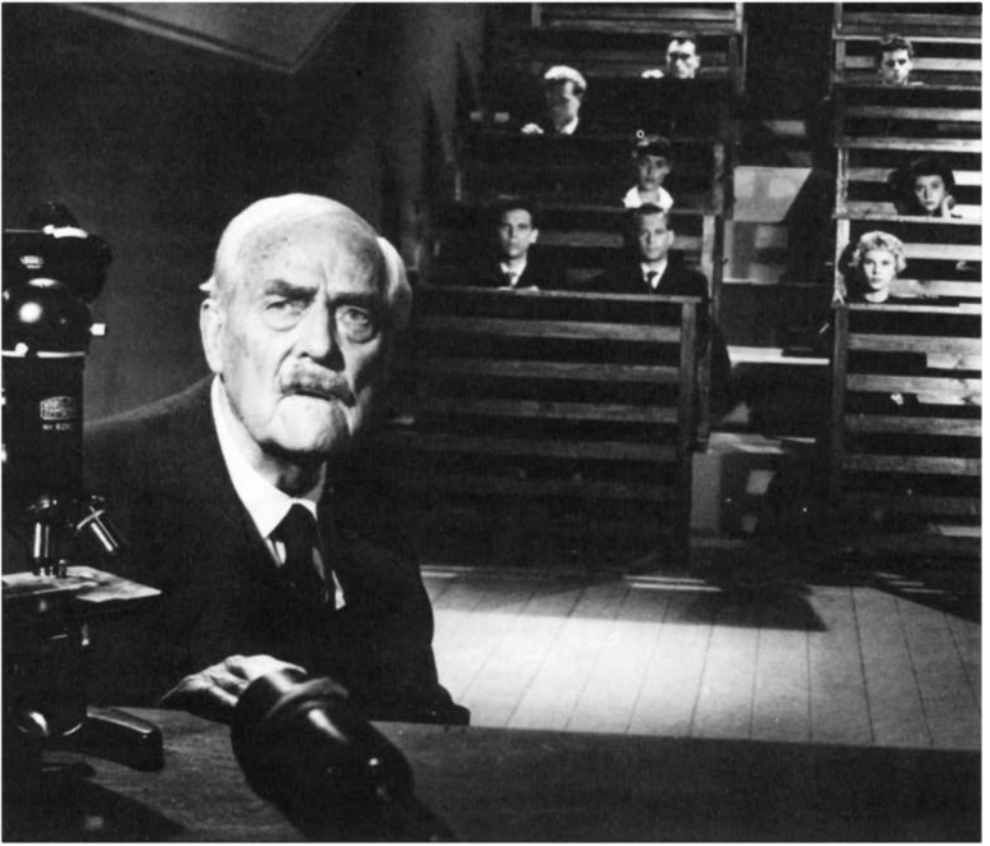
A través de la historia fluye un solo tema, mil veces variado: carencias, pobreza, vacío, la falta de perdón. No sé ahora, y no sabía entonces, cómo suplicaba a mis padres a través de *Fresas salvajes*: «Miradme, entendedme y —si es posible— perdonadme».

En *Bergman sobre Bergman* cuento con bastante detalle un viaje matinal en coche a Upsala. Cómo tuve el impulso de visitar la casa de mi abuela en Trädgårdsgatan. Cómo estuve en la puerta de la cocina y en un momento mágico experimenté la posibilidad de hundirme en mi infancia. Esto es una mentirilla bastante inocente. La circunstancia real es que vivo continuamente en mi infancia, deambulo por los oscuros cuartos, paseo por las silenciosas calles de Upsala, estoy delante de la casa de verano escuchando el inmenso abedul. Me desplazo en cuestión de segundos. En realidad vivo continuamente en mi sueño y hago visitas a la realidad.

En *Fresas salvajes* me muevo sin esfuerzo y con bastante naturalidad entre diferentes planos —tiempo, espacio, sueño-realidad. No puedo recordar si el movimiento en sí me creó algún problema técnico. Un movimiento que más tarde —en *Cara a cara... al desnudo*— iba a plantearme problemas insuperables. La mayoría de los sueños eran auténticos: el coche fúnebre que vuelca con el ataúd abierto, un examen catastrófico, la esposa que fornicaba en público (ya está en *Noche de circo*).

Por lo tanto, el impulso que mueve a *Fresas salvajes* es un intento desesperado de justificación dirigido hacia unos padres indiferentes y míticamente exagerados, un intento condenado al fracaso. Mis padres se convirtieron en personas de proporciones normales muchos años después, mi odio infantilmente amargado se diluyó y desapareció. El afecto y la comprensión mutua nos unieron.





«... un catastrófico examen, la esposa que fornicaba en público...»



Me había olvidado, pues, de las razones de *Fresas salvajes*. Cuando fui a hablar resultó que no tenía nada que decir. Era enigmático y poco a poco fue haciéndose interesante —por lo menos para mí.

Hoy en día estoy convencido de que el rechazo, el olvido, tienen que ver con Victor Sjöström. Cuando hicimos la película la diferencia de edad era grande. Hoy yo tengo, prácticamente, la que él tenía entonces.

Desde el principio la presencia del artista Sjöström empequeñeció todo lo demás. Él había hecho la película más importante de la historia. La vi por primera vez cuando tenía quince años. Ahora la veo por lo menos una vez cada verano, solo o con personas más jóvenes. Veo claramente cómo *El carro de la muerte*, hasta en detalles particulares, ha influido en mi vida profesional. Pero eso es harina de otro costal.

Victor Sjöström era un narrador magnífico, divertido y seductor —sobre todo si había una dama joven y guapa presente—. Estábamos sentados al pie de la fuente de la historia del cine, tanto del sueco como del norteamericano. Es una suerte que no se usasen magnetófonos por aquel entonces.

Todas estas exterioridades son de fácil acceso. Lo que no había comprendido hasta ahora es que Victor Sjöström me había arrebatado mi texto y lo había convertido en algo de su propiedad, había aportado sus experiencias: su propio sufrimiento, misantropía, marginación, brutalidad, tristeza, miedo, aspe-reza, aburrimiento. Había ocupado mi alma en la forma de mi padre y se apropió de todo —*ino me quedó ni una miga!*—. Lo hizo con la autoridad y la pasión de la gran personalidad. Yo no tenía nada que añadir, ni un comentario racional o irracional. *iFresas salvajes* ya no era mi película, era la película de Victor Sjöström!

Probablemente sea significativo el hecho de que cuando escribí el guion no pensé que la interpretase Sjöström en ningún momento. Fue idea del director de Svensk Filmindustri, Carl Anders Dymling. Creo que dudé bastante.