

EDITADO POR  
PAUL DUNCAN Y  
BENGT WANSELIUS

LOS  
ARCHIVOS  
PERSONALES  
DE INGMAR  
BERGMAN

«El cine y el teatro tienen un valor de entretenimiento completamente legítimo y puro, en el sentido de que hacen que las personas se olviden y se escapen de la vida cotidiana por un momento». — Ingmar Bergman

Desde 1957, año en el que realizó *El séptimo sello* y *Fresas salvajes*, Ingmar Bergman ha sido una de las principales figuras del cine internacional. A lo largo de una trayectoria de 60 años, Bergman escribió, produjo y dirigió cincuenta películas que definieron la concepción del individuo sobre sí mismo y su interacción con las personas a las que ama, en películas como *Persona*, *Secretos de un matrimonio* o *Fanny y Alexander*.

Antes de su muerte en 2007, Bergman concedió a los coeditores TASCHEN y Max Ström el completo acceso a sus archivos en la Fundación Bergman y la autorización para reeditar sus escritos y entrevistas, muchos de los cuales no habían sido difundidos más allá de las fronteras de Suecia. Bengt Wanselius buscó archivos fotográficos por toda Suecia, descubriendo imágenes nunca vistas de las películas de Bergman y seleccionando fotografías inéditas de los archivos personales de numerosos fotógrafos. El editor Paul Duncan se reunió con un equipo de expertos en la obra de Bergman que trabajaron como editores colaboradores — Peter Cowie y Bengt Forslund y Ulla Åberg y Birgitta Steene— y que investigaron y redactaron un texto que, por vez primera, combinará la totalidad de los trabajos de Bergman en el cine y en el teatro. Tal es la profundidad de los escritos de Bergman, que la mayor parte de la historia está contada por el propio cineasta. Esta obra incluye también una nueva introducción por parte del actor, colaborador y amigo personal de Bergman Erland Josephson.

Los editores han tenido acceso directo a los archivos y documentos del Swedish Film Institute, de la Svensk Filmin-

dustri, de la Sveriges Television y del Royal Dramatic Theatre, así como a otras muchas instituciones, editoriales y periódicos, haciendo de éste el libro más completo jamás publicado sobre Ingmar Bergman.

# Que empiece la función...

Por Erland Josephson

El nombre del chico era Ingmar. El nombre del joven prometedor era Ingmar Bergman.

Más tarde se convirtió simplemente en Bergman. El nombre de Bergman es Bergman.

Nadie es tan Bergman como Bergman. Bergman quiere ocultarse. Bergman quiere llamar la atención. Bergman concede entrevistas y dice que ha dejado de conceder entrevistas hace mucho tiempo. De vez en cuando reside en su propia fama; esto, después de todo, tiene sus ventajas. A Bergman no le interesa su posible inmortalidad; los cementerios están llenos de personas imprescindibles. La eternidad le muerde la cola a la eternidad. El tiempo pasa. Bergman no se aburre nunca. Su genio juguetero hace girar el mundo.

¿Quién dice que la vida es gris y aburrida? ¡Qué tonteería! Con un alegre rugido Bergman le da color. El gris abarca un mundo de innumerables tonos de gris. En *Los comulgantes* unas personas grises se mueven por un paisaje gris. Todo es distancia. Todo es remoto. Todo es Suecia: un país frío, escasamente poblado por almas solitarias. Bergman no se enfrenta al gris, lo conquista.

El gris endereza el alma.

Es divertido aburrirse. Bergman disfruta de su dosis diaria de refrescante irritabilidad. Amonesta y predica, rechaza y dicta; él es tanto obispo como general...

Las personas se sienten muy cómodas en su traje. Los generales parecen generales. Los obispos parecen obispos.

Los directores parecen directores. Bergman parece Bergman.

Pasa tan desapercibido que llama la atención. Se pone algo de un color cerveza indefinido para presumir de su anonimato. Es difícil imaginarse a Bergman desnudo.

Le observan constantemente. El estómago le da problemas. Tiene el intestino alterado. Es el exhibicionista visceral arquetípico, que envía boletines acerca del estado de su cuerpo y de sus funciones. Bergman está dolorido. Le aflige el poder del mito. El dolor es una cuestión del alma. La oscuridad y la soledad cuentan como una prima en este negocio.

Necesita adoptar un entretenido aire de desesperación. Preferiblemente delante de un público.

Bergman quiere dormir ahora, pero su voraz capacidad lo mantiene despierto. Alucina. Toda la sala está llena de actores. Hay actores en todos los rincones. Se suben o se sientan unos encima de otros. Susurran y gritan. Le imitan y le ridiculizan; amenazan con anunciar al mundo que es un falsario y un charlatán. Los intérpretes se mezclan en una coreografía aventurera que no puede controlar. Está impotente. Quiere dirigir la noche, controlar la luz y la oscuridad, como en el teatro.

En el mundo de Bergman, la luna está siempre llena.

Se rinde tratando de dormirse a altas horas de la madrugada. Se supone que contar ovejas saltando vallas debe hacerle dormir. Pero las ovejas son aburridas. Bergman comienza a contar sus éxitos para lograr algo de paz. Le atraviesan.

El éxito, murmura.

Éxito, éxito, éxito.

¡Desastre!

Éxito.

Necesita controlar sus ángeles y sus demonios.

Éxito, éxito.

Bergman debería vigilar para no verse reducido a un monumento, a una marca registrada. Vigila. Tiene cuidado. Está realmente alerta.

Está extremadamente presente cuando está presente. Está extremadamente presente incluso cuando está ausente.

Bergman es joven y está lleno de buena vida. Se hace pasar por un agitador y asalta la tiranía del buen gusto. Tocado con una boina, una amante y un aura misteriosa bien ensayada, va seguido de su irresistible creatividad, estimulado por su propia risa demoníaca y por sus asombrosos arrebatos.

Incluso cuando era adolescente Bergman predicaba que dirigir es un oficio que se aprende por experiencia.

Su hambre de experiencia es insaciable; penetra y se impone en toda clase de situaciones. Pronto rebosa toda clase de experiencias posibles e imposibles. Trabaja como ayudante en la Ópera de Estocolmo, dirige a estudiantes de instituto con interés por el teatro, expulsa al restaurador de la asociación de estudiantes de su restaurante; los estudiantes no deberían limitarse a sentarse a la mesa y comer, ¡deberían subirse a las mesas y actuar! Brama en los teatros al aire libre y organiza un jaleo en el Teatro Boulevard de Estocolmo. Lucha contra la falta de recursos. Ridiculiza y alienta. Estimula sin cesar. El teatro debería adorar a todos. Todos deberían adorar el teatro. Eso es algo que hasta un niño tiene que comprender. ¡Precisamente! Debería haber obras infantiles en el repertorio; debería haber amor, debería haber temor. Qué demonios, Caperucita Roja podría muy bien comerse la casita de chocolate; ¿por qué no matar dos pájaros de un tiro? No trastorna realmente a los niños, pero quizá Bergman y los actores rozan el temor. Se pone en escena como el radical director diabólico, con «berrinches pedagógicos» meticulosamente preparados.

Bergman despierta curiosidad. Muchos quieren verle trabajar. A él no le importa. Escenifica un espectáculo. Es un acto de imaginación, de talento, de buen oído. Resplandece. Hay constantes sorpresas. Surgen momentos de concentración absoluta en torno a Bergman, un contacto excepcional con las posibilidades del arte del teatro.

Una mujer se abalanza sobre él después de un ensayo. Le dice a Bergman siniestramente: «Yo también soy una neurótica».

Bergman se da cuenta de que hay más experiencias que disfrutar ahí fuera.

Goethe afirma: «Es esencial comprometerse antes de que sea demasiado tarde».

Bergman está de acuerdo.

Schiller afirma: «La única cualidad de la que un artista puede estar orgulloso es de su diligencia».

«Bien dicho», piensa Bergman.

Así que se trata simplemente de acometer a la burguesía gobernante, y de hacerlo con gran entusiasmo y convicción. Agita el mundo con sus alarmantes estudios sobre la mentira y la crueldad; figonea en los secretos recovecos de la sexualidad, en la violencia del mal y en la desgracia del odio. ¡Eso sí que remueve la olla! Bergman pasa al ataque, incluso contra sí mismo. La vida es suciedad y degradación, le pone de buen humor. Merece consuelo. Todo su cuerpo larguirucho está pidiendo consuelo. El dolor alimenta al dolor, pero la alegría requiere un esfuerzo especial. ¡Consuélame! ¡Soy tan condenadamente feliz! Él es el órgano y la catedral. Se ha desencadenado la música. Hay trompetas y trombones, hay arpas y mandolinas. Tocan una melodía suplicante y redentora.

En sus manuscritos, sin embargo, se amontona una cosa espantosa tras otra. La condición humana apesta. La vida es una representación espantosa. Es mórbida. Bergman está totalmente decidido a satisfacer la necesidad que todos

tienen de sentirse indignados y disgustados, y de condenar. Arroja fuera montones de suciedad y de equívocos. Quiere que se enfrenten con él: le da libertad. Envía obras de teatro y guiones cinematográficos a productores, lectores, papas menores, estrellas del pop y mujerzuelas desafortunadas; a cualquiera con una posición de autoridad.

Un dramaturgo de servicio en la radio sueca recibe una obra de teatro titulada *Unto my Fear*. Apesta a Bergman. Hay ancianos asquerosos y abuelas mugrientas: esa clase de cosas todavía escandalizaba en los años cuarenta. «¡Este tipo es un baboso de mierda!». Pero el dramaturgo de servicio teme no ser suficiente explícito. Su «¡NO!!!!!!!!!!!!!» va seguido de once signos de admiración.

«¡Ahora, maldita sea, en la más profunda comunidad fraterna!, vamos a retratar la soledad de la humanidad. ¡Ensayemos!».

Bergman agarra a los actores, literal y metafóricamente. Sí, literalmente. Sujeta al actor por el brazo y le guía en escenas irresistiblemente imaginativas; es característico y edificante. La mano en el brazo parece amable y amistosa, pero la presión sugiere una misteriosa forma de agresión, una especie de salto mortal emocional: contagiosa, alarmante, divertida, cargada de arriesgadas exigencias. Antes, los directores rara vez tocaban a los actores. La firme presión de la mano de Bergman es innovadora. Su tenaza es una expresión de simpatía o pertenece a su reserva de espontaneidades premeditadas, diseñadas para estimular a los colegas perezosos.

«Creo que es hora de un berrinche pedagógico», piensa Bergman.

¡Y entonces se arma la marimorena! Choques, estallidos, portazos, artistas que lloran, luces que parpadean, comerciales aterrorizados, ayudantes de dirección que huyen y acomodadores oficiosos.

«Anima las cosas —dice Bergman—. Ensayemos».



Después de que una reciente operación de cadera a una edad avanzada Bergman se tira de repente al suelo y muestra al asombrado reparto cómo hay que hacer los saltos mortales más complejos. Cuerpo y alma giran a gran velocidad cuando Bergman juega con sus propias experiencias y con las de otros. A todos nos domina un ansia imperiosa de unirnos a él, y ya no nos atemorizan las crueldades, los temores, las inseguridades y las humillaciones del juego. Hay que atreverse a dar el salto desde el desconcierto hasta la libre y fácil confianza. La vida es una enorme representación. Vivir es una tarea de dirección.

Tiene la furiosa necesidad de compartir perspicacia y experiencia. Bergman combate cualquier tendencia de los actores hacia el culto privado y el narcisismo elegante.

Bergman es el maestro del juego, y todo comienza con el texto. Bergman existe en el guión y el guión, en Bergman. Ensayo diferentes enfoques. Desafía los límites sin romperlos cuando ensayamos nuestras transformaciones internas y externas. Puede verse embargado por una sensación de poder estimulante. Ahora el actor Johan Rabaeus tendrá que afeitarse la cabeza; ¡vaya que sí! Estamos hablando de uno de los papeles principales de *Las variaciones Goldberg*, de George Tabori. Rabaeus, el actor, tiene una gran cabellera de hermoso pelo rizado y Bergman, el director, posee tan solo una coronilla casi rapada. Se convierte en una discusión importante. Se alcanza una solución de compromiso. Rabaeus recibe permiso para cubrirse los rizos con un gorro de plástico ingeniosamente diseñado, que tiene la ventaja adicional de mantener a raya los celos de Bergman. «El teatro es cuestión de maquillaje, polvo y locura», dice un actor. Podría haber hablado también de bigotes pegajosos, barbas enredadas y patillas tupidas. El actor quiere defender su derecho a su propia cara, a su propia voz, a su propio cuerpo. El director se reserva el derecho a invadir la

integridad personal del actor. Sí, de hecho, es su deber hacerlo.

Bergman tiene la responsabilidad del reparto de un drama televisivo del que quiero formar parte. Quiero interpretar al escritor Hjalmar Bergman: gordo, borracho y desdichado. A Ingmar Bergman nunca le han gustado esa clase de propuestas, y no me considera adecuado para el papel. Dice: «Excelente sugerencia. Lo único que tienes que hacer es engordar veinte kilos». Yo digo: «Entonces lo haré». Ingmar obtiene un certificado médico que indica que engordar tanto en tan poco tiempo podría matarme.

Bergman no querría matarme, ¿verdad?

Estamos ensayando *Las bacantes*, de Eurípides. Bergman está furioso. Me tira de la barba, agita mi papada, me pisa los pies, me tira del pelo y concluye: «¿Realmente tienes ese aspecto?». La razón de que esté enojado es que he pasado un fin de semana en París sin decírselo en lugar de prepararme para los ensayos de la semana siguiente.

Se escenifica una bronca bien expresiva delante del reparto y de los técnicos, que la presencian con una mezcla de temor y fascinación. El director y yo ponemos nuestra amistad en cuarentena durante un par de semanas.

Las cosas se ponen aún peor cuando rechazo el papel del fantasma en *Hamlet*. He recibido otra oferta para participar en una producción de televisión en Italia que deseo aceptar, «Si prefieres una telenovela italiana a mi producción de *Hamlet*, no produciré tu drama radiofónico *One Night in Sweden in the Summer*». «Ojo por ojo». Somos como dos niños en un cajón de arena. Nos movemos a la deriva durante casi un año, buscando ese clima sano y terapéutico que antes nos llenaba de tanta confianza y alegría.

Tenemos que hacer un esfuerzo. Es más fácil redimirse con los enemigos que con los amigos.

Los demonios están furiosos. Todo es caos. Bergman es mezquino. Bergman es amable.

Bergman ofende. Bergman consuela. Bergman rechaza. Bergman estimula.

Bergman parece sincero. El edificio entero parece estar lleno de sinceridades mal avenidas. Todo es espantoso, pero está bajo control. Nuestras emociones se hallan en un estado de alerta, abiertas tanto a la crueldad como al consuelo. El arte consiste en intentar conseguir el poder. Tratar de obtener el control. La vida puede describirse e incluso componerse. En algún lugar, a pesar de todo, existe orden.

El actor Blomberg lleva mucho tiempo queriendo trabajar con Bergman. Al fin y al cabo, Bergman tiene un gran talento para poner en libertad la creatividad de un actor. Blomberg interpreta a un hidalgo siciliano en *El cuento de invierno*. Es solo un papel secundario, pero contiene un monólogo largo, extraño y aburrido. Blomberg es hábil con el verso, conoce bien el universo de Shakespeare. Pero sigue siendo aburrido, así que ¿qué se hace con un pasaje tan prolijo? Bergman llama al actor Kjellson, quien recibe el encargo de escuchar las invectivas de Blomberg. Kjellson se verá dominado por el impulso irrefrenable de hacer pis y encontrará las maneras más sublimes de demostrarlo. Blomberg se convierte en un monótono pelmazo a quien nadie escucha. Todos siguen la heroica pugna de Kjellson contra la llamada de la naturaleza. Es irresistiblemente cómico. Es concreto. El público se parte de risa y Blomberg sufre. En el mundo de Bergman, los actores son amenazados y liberados al mismo tiempo.

La realidad está llena de realidades, es difícil de asir, es evasiva. El arte es la más real de todas las realidades. Los asuntos prácticos requieren soluciones prácticas. Junto con un diseñador de iluminación bien formado, Bergman —y no Dios— hace la luz, aunque a veces se afirme que Dios participa. Bergman es reacio a hablar de visiones artísticas. Pre-

fiere ceñirse al oficio. Tiene un sólido conocimiento de sus herramientas. La escena giratoria, los proyectores, el panel de iluminación, la mesa de sonido, el presupuesto, la publicidad, la mesa de montaje, el proyector, la cafetera, la grúa, la grabadora, la parrilla de iluminación y el ciclorama. Nadie debería poder engañarle cuando se trata de ilustrar y dominar la realidad, tal como se crea a través del arte. No quiere parecer inseguro ni verse sorprendido. Bergman odia las sorpresas. Amenazan con ir minando las aristas de su autoridad; se pueden perder el control y la iniciativa. Alguien grita que el panel de iluminación está ardiendo. Bergman dice: «Contadme otra cosa que tampoco me importe un pito».

La realidad puede cambiar y ser cambiada. Atenta contra su control.

Durante los revolucionarios años sesenta el equipo del plato amenaza con tomar medidas si no obtiene más influencia sobre la historia cinematográfica y su intención. El director de producción le dice a Bergman que el equipo está esperando respuesta, y él quiere saber qué debe hacer. «Vamos a desmontarlo todo y mandarles a casa», dice Bergman. La revolución se para en seco. El rodaje de la película continúa.

Pero ¿cómo se puede controlar una realidad formada por detectives fiscales y funcionarios gubernamentales, un mundo donde los artistas se consideran parásitos dudosos, peligrosos y diabólicos?

De repente, durante un ensayo de *La danza de la muerte*, de Strindberg, dos fornidos policías vienen a llevarse a Bergman. Le trasladan a la comisaría, acusado de evasión fiscal, irregularidades y fraude. Bergman piensa para sí: esto es un desastre; este es el aspecto que tiene un desastre.

Toda su estructura de control, su red de realidad, intrincadamente tejida, se estrella. Asustado y humillado, Berg-

man acaba en el manicomio y huye hacia un estado de ánimo en el que Bergman ya no reconoce a Bergman.

Cuando finalmente es absuelto de todos los cargos, logra desarrollar una rabia constructiva que le da fuerzas para abandonar el Norte frío y mezquino con drástica firmeza, como lo hicieron Ibsen, Strindberg y los demás muchachos. Bergman abandona Suecia como Suecia ha abandonado a Bergman. Desprecia el país que ha cuestionado su honor. Su constante curiosidad y su sed de experiencia le ayudan en su destino de emigrante.

Se establece en Munich. Allí es donde va a vivir su vida, allí es donde va a trabajar, y allí es donde va a encontrar su maldito lugar. Suecia está muy lejos.

Pero, como escribió una vez el poeta Carl Jonas Love Almqvist, el genio más grande de todos nuestros brillantes emigrantes: «Tan solo Suecia posee grosellas suecas». Las preferencias de Bergman se decantan por el crujiente pan sueco y la nata agria sueca. Los sábados recibe algo especial: dos galletas de jengibre con su nata agria. Todas las semanas el hijo pródigo recibe por correo aéreo estas exquisiteces.

Los funcionarios alemanes de aduanas simplemente no lo entienden. Después de todo, la mejor leche fermentada que Oriente puede ofrecer se consigue en Alemania.

¿Qué tiene de malo el yogur turco?

Y ahí está Bergman, sentado a la mesa del desayuno, leyendo periódicos alemanes. De repente se levanta, y grita: «¡Tan solo Suecia posee grosellas suecas!».

Su estómago añora el hogar.

Bergman regresa después de ocho años en el exilio.

El nombre de Bergman es simplemente Bergman.

Le va bien.

Se ocupa de las cosas, domina y conspira; dirige y dirige y dirige.

Sus cuadernos están llenos de escenas y relatos. Mayúsculas.

Odia Estocolmo. Adora Fårö. Es casi tan loco como sabio. Es su propio motor. El mundo entero le envía estatuillas, diplomas y premios. Besa a presidentes. Mitterand le besa a él. Chaplin y Stravinsky están al teléfono. Éxito, éxito.

Éxito

¡Desastre!

Ingrid, su mujer, se muere.

El mundo que rodea a Bergman emigra.

La soledad adopta un matiz diferente.

El viento amaina. La tormenta brama.

El silencio es amenazador.

Él está incansablemente ocupado.

Bergman reúne datos acerca de sí mismo constantemente. La documentación es cuestión de datos. Los datos ilustran la realidad. Él colecciona realidades. Es un coleccionista de impresiones.

Hay un barullo de cartas, manuscritos, fotografías y material biográfico; hay montones de recortes de periódicos, cajas y archivos. Está extremadamente presente en su coleccionismo.

¿Qué ve Bergman cuando se mira en todas esas imágenes? Hace películas «entre bastidores» que supuestamente muestran el trabajo en el estudio cinematográfico y en el teatro. Constituyen un género en sí mismas. Presentan una visión franca de nosotros, breves momentos en que nuestra sinceridad borra nuestros egos más afectados. Pero Bergman interpreta a Bergman. Es importante para él que su imagen muestre su ternura y tolerancia, pero también su dominación completa. Se debate. Escribe un diario, un cuaderno de bitácora. Hay abundancia de relojes y calendarios. Es como si quisiera planificar incluso el tiempo.

Ingmar murió el 30 de julio de 2007. Pensé que eso me haría más fácil escribir sobre él, que su muerte definiría mejor una cosa u otra. Sin embargo, experimento cierta reluctancia que creo que refleja la impresión que dejó Ingmar.

Me pregunto si realmente quería morir o podría haber logrado continuar la lucha de seguir viviendo. Es como si, escribiendo acerca de él, tratase de encontrar un modo de acercarle a mí, protegiendo mis imágenes de él y con él.

Mucho de lo que he escrito y hecho en la vida es parte integral del diálogo que se desarrolló entre nosotros. Yo quise que nos encontráramos, quise que él me comprendiera y que creara parte de mis realidades. Ahora está muerto y no sé quién o qué me convencerá. ¿De qué? Bueno, Ingmar debe ser tan amable de explicármelo personalmente. Pensé que sería posible continuar nuestras conversaciones, pero todavía no me he dado cuenta de que las cualidades más atrevidas, más difíciles, alegres e interesantes de Ingmar lo volvían incalculable, imprevisible. Aun en la muerte. Yo le conozco para siempre, nunca más. En nuestras conversaciones interiores reina un completo tumulto entre el anhelo de claridad y la búsqueda de la oscuridad que habitaba en sus percepciones. Un embriagador reconocimiento de que la eternidad está contenida en el momento.

Estas realidades con Ingmar son tan intensas que a veces dudo que hayan ocurrido en realidad; creo que las invento en el mismo momento en que me siento tocado por su presencia.

Pocos días después de su muerte hice una búsqueda en internet para asegurarme de que había existido realmente. Obtuve 5 990 000 correspondencias. Para comprender esta cifra hice una comparación con el rey de Suecia, Carlos XVI Gustavo, que produjo 931 000 correspondencias. «¡Viva el Rey!». Y pensé para mí: «Ah, existió realmente, y por lo tanto yo también». ¿Es eso lo que condujo a Ingmar a docu-