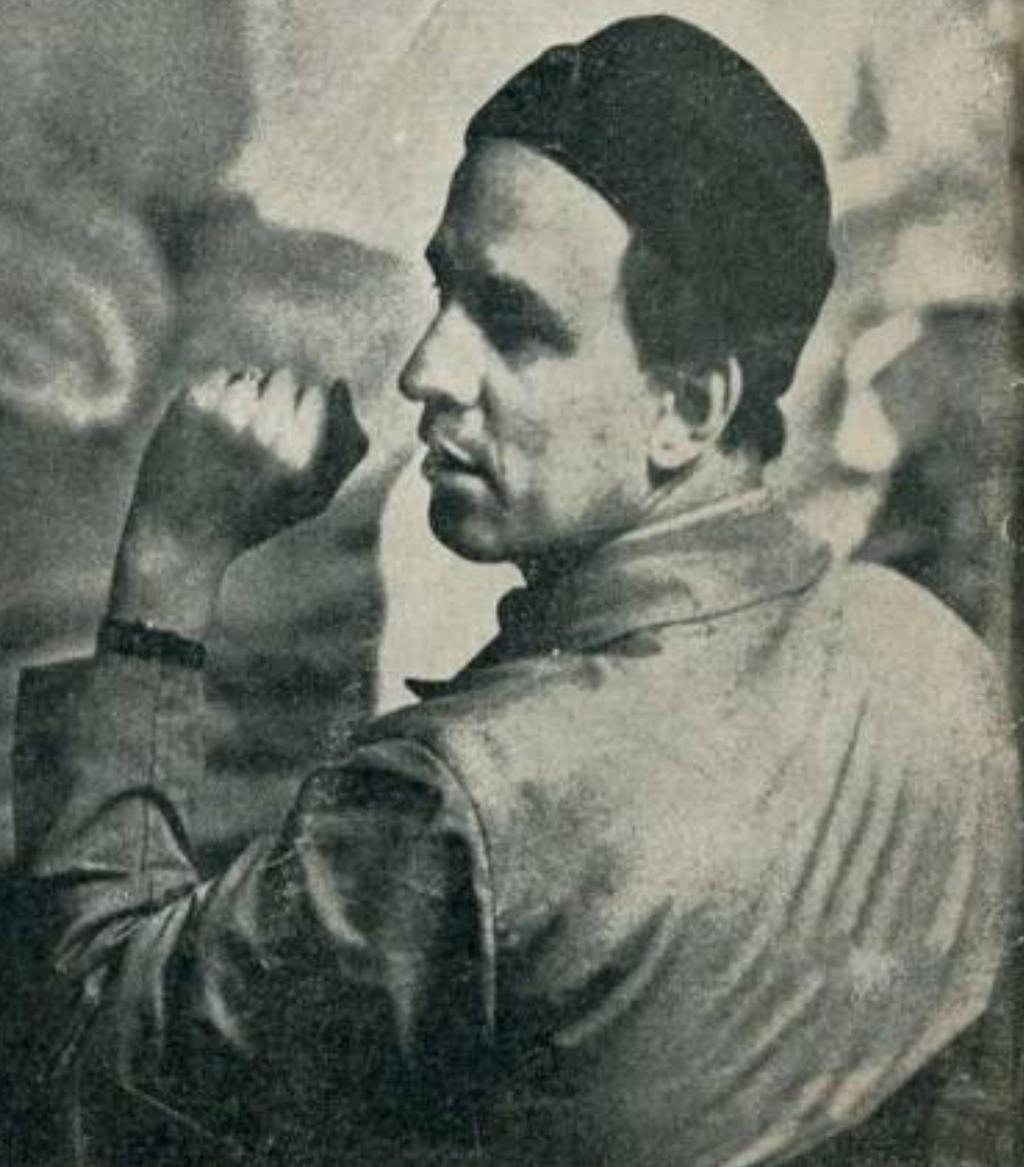


INGMAR BERGMAN

CUATRO OBRAS



Para todos aquellos que se han sentido conmovidos y deslumbrados por los films de Ingmar Bergman este libro será un motivo de regocijo.

La obra de Bergman ha sido aclamada en el mundo entero y se lo reconoce como uno de los autores cinematográficos más importantes en la historia de dicho arte. Pero lo que no se sabía hasta ahora es que los libros de sus films —los cuales, salvo raras excepciones, han sido escritos por Bergman mismo— son independientemente vivaces y dramáticos.

En este volumen se hallan reunidos y editados en castellano por primera vez los evocadores y hermosamente escritos libros de *Sonrisas de una noche de verano*, *El séptimo sello*, *Cuando huye el día* y *El mago*, las cuatro producciones más distinguidas de Bergman hasta la fecha.

Con una Introducción del propio Bergman, estos textos sugieren la amplitud diríase shakespeariana de este director, que va desde la comedia elegante hasta el apasionado drama de ideas. Revelan a un artista preocupado por los grandes problemas, el amor, la religión, la muerte, el conocimiento de uno mismo, y capaz a la vez de distraer a su auditorio.

Estas cuatro obras serán leídas con placer, con el intenso placer de contemplar a un artista en su profunda tarea creadora.

Nota: Los argumentos cinematográficos publicados en este libro son los mismos que utilizó Ingmar Bergman cuando realizó las películas, con las siguientes excepciones: 1) los guiones originales contienen números al comienzo de cada secuencia que indican la cantidad de tomas considerada necesaria para esa secuencia; 2) puesto que estos guiones han sido preparados antes de comenzar las tomas, contienen secuencias y diálogos que no aparecen en las películas terminadas; Bergman ha suprimido parte del texto para que los argumentos publicados concuerden con las películas.

PREFACIO

Por Carl Anders Dymling, productor de Ingmar Bergman.

(Carl Anders Dymling es presidente de la Svensk Filmindustri, productores de los films de Ingmar Bergman. Ha sido factor preponderante en la carrera cinematográfica de Bergman desde los comienzos y a él se deben principalmente la evolución y consagración de Bergman como escritor y director de renombre mundial. El doctor Dymling — hoy sexagenario— fue anteriormente director general de la Broadcasting Corporation Sueca y también crítico literario y hombre de letras.)

La primera vez que vi a Ingmar Bergman fue en el otoño de 1942, cuando acababa de iniciarme en la industria del cinematógrafo como presidente de la Svensk Filmindustri. Bergman era entonces muy joven, alto, delgado, de pelo negro y ardientes ojos negros. Era todavía un desconocido, pero trataba impacientemente de forjarse un camino en la vida y en particular de hallar una salida para su volcánico talento creador. Empezó poniendo en escena piezas de teatro, en pequeña escala y con recursos muy limitados. Yo asistí por casualidad a la representación de una de ellas en el teatro de los estudiantes universitarios, en Estocolmo. He aquí, pensé, un joven talento refrescante, un poco chiflado tal vez, inmaduro sin duda, pero con una cantidad de ideas audaces y fantásticas. Decidí, en ese mismo instante, averi-

guar si aceptaría trabajar en algún empleo en el estudio de la SF (Svensk Filmindustri), en Rasunda. Aceptó.

Empezó por escribir de nuevo algunos guiones, bastante malos por cierto, esforzándose para que fueran viables. No tuvo mucho éxito. Entonces un día, casi un año después, recibimos la primera sorpresa bergmaniana. Sobre mi escritorio apareció un manuscrito, no era un guión, sino una novela corta destinada al cinematógrafo. (Durante muchos años Bergman prefirió presentar un film en esta forma antes de escribir el guión.) Era «Hete», titulado «Tormento» en los Estados Unidos y «Frenesí» en Inglaterra. La leí; fue una experiencia sorprendente. He aquí a un joven muy iracundo —mucho antes de que se pusieran de moda—, un escritor que miraba el mundo por los ojos de un rebelde que no había cumplido los veinte años, que criticaba a sus padres con dureza, ofendía a sus maestros, hacía el amor con una prostituta, luchaba contra todo y contra todos con el fin de conservar su integridad y su decreto a ser desgraciado. El diálogo estaba lleno de altisonante belicosidad, y es lástima que el público estadounidense no haya visto hasta ahora más que una versión desastrosamente mutilada de «Tormento». La novela prometía convertirse en un éxito rotundo y tuvimos la suerte de conseguir que Alf Sjöberg ayudara a escribir el guión y que dirigiese la película.

Así empezó Bergman su carrera en el cinematógrafo. Fue también el comienzo de largos años de colaboración y amistad, años colmados de triunfos y de frustraciones, de alegrías y desilusiones, pero siempre llenos de palpitante interés. Las relaciones del productor con el escritor-director son algo delicadas y complicadas, y en este caso particular, con mucha mayor razón porque Ingmar Bergman no ha dejado de ser un niño rebelde. Ha sido siempre un problema, no sólo para los demás sino también para sí mismo, y creo que seguirá siéndolo. Tiene un temperamento nervioso y excitable en grado sumo, es sensible y apasionado, muy impresionable y fino, fácilmente irritable, a veces completa-

mente despiadado en la prosecución de sus propios fines, desconfiado y terco, caprichoso, imprevisible. Su fuerza de voluntad es realmente extraordinaria. Es inevitable que surjan desavenencias y discrepancias entre nosotros y los dos lo sabemos, pero pronto las olvidamos. Al fin de cuentas tenemos una causa común: queremos hacer buenas películas.

Esta meta común ha sido posiblemente el elemento más importante de nuestra relación. Cuando me inicié como presidente de la Svensk Filmindustri, no sabía hasta qué punto un productor ambicioso se ve atrapado, inevitablemente, en un conflicto entre las aspiraciones artísticas y los intereses comerciales. El principal problema y el objetivo primordial como productor han sido para mí equilibrar estos intereses. Es el problema de todos los que trabajan en conjunto. Y siento que esta búsqueda del equilibrio ha acentuado mi relación con Bergman y le ha permitido utilizar el cinematógrafo como un medio de auto-expresión en un grado que pocos directores de hoy en día han logrado alcanzar.

No ha sido siempre fácil. Recuerdo los tiempos en que Bergman tenía muy mala prensa; cuando se lo consideraba difícil, fantástico, incomprensible, presuntuoso; tiempos en que, realmente, necesitaba ayuda y comprensión. Y también cuando en la junta directiva de la misma SF, tenía yo a veces que luchar bastante duramente para apoyarlo. Desde el punto de vista financiero, una película de Bergman parecía un negocio arriesgado hasta hace poco tiempo; solamente cuando *Sonrisas de una noche de verano* fue exhibida en el Festival de Cannes, en 1956, obtuvo Bergman el reconocimiento general en Suecia y otros países, y aun mismo con ese reconocimiento, sus films no pueden ser todavía considerados grandes éxitos comerciales.

* * *

Generalmente, Ingmar Bergman me tiene al corriente de sus planes e ideas mucho antes de haberlas escrito. Algunas veces, cuando no está muy seguro de mi aprobación, acostumbra dejar caer indirectas, supuestamente confidenciales, a los miembros del personal con la intención de que lleguen a mis oídos en el momento oportuno y me preparen —y a él también— para lo peor. En esta forma me enteré de su propósito de realizar *El séptimo sello*. Sus precauciones resultaron innecesarias; mal podía yo rechazar un guión de semejante calidad ni siquiera si hubiera deseado hacerlo. Como productor comprendía perfectamente el riesgo financiero de una película con un tema tan serio. Pero prometía ser un film inusitado, superlativo. *Había* que hacerlo. Varios días con sus correspondientes noches, durante el Festival de Cannes, en mayo de 1956, discutimos el guión. Nos pusimos de acuerdo sobre algunos cambios, sobre los intérpretes y sobre el presupuesto. Teníamos la sensación de estar botando un barco grandioso y éramos realmente felices.

Uno o dos años antes, Bergman me había contado la historia que iba a convertirse en *Sonrisas de una noche de verano*. La idea parecía brillante y me complacía su deseo de realizar una nueva comedia. Desde hacía tiempo yo lo alentaba para que escribiese comedias, pero no se atrevía. Su primer intento en este sentido fue la escena —ahora famosa— del ascensor en *Secretos de mujeres*; después escribió *Una lección de amor*. Pero nunca puede saberse lo que va a ocurrir con una idea de Bergman. Algunas desaparecen misteriosamente y nunca se vuelve a saber de ellas. Algunas quedan descartadas aun después de haber escrito el guión. Otras cambian radicalmente. La historia de *Sonrisas de una noche de verano* resultó distinta por completo de la que él me había contado en un principio, tan distinta en realidad que se podría utilizar la historia original como argumento para otra comedia sin que nadie advirtiese la re-

lación... esto es si a Bergman algún día le faltaran ideas, lo cual parece sumamente improbable.

En general Bergman y yo discutimos detallada y largamente una película antes de empezar a hacerla. Luego seguimos hablando sobre ella después de terminada la ejecución y edición del film. Me niego a ver la película por partes en su estado rudimentario. Solamente cuando está acabado el montaje preliminar la vemos juntos. Una de mis pocas normas es no intervenir jamás en el trabajo dentro del estudio. Deseo dejar solo al director durante los momentos difíciles que debe afrontar. Este no es un privilegio especial otorgado a Bergman; rige para cualquier director que trabaje en nuestros estudios.

Muchas veces me han interrogado los periodistas extranjeros, especialmente los norteamericanos, sobre la musitada libertad otorgada al director de películas suecas. Esta libertad es parte de la herencia que hemos recibido de los buenos tiempos, ya lejanos, del cinematógrafo sueco. La Svensk Filmindustri es, en realidad, una de las más antiguas compañías cinematográficas del mundo; empezamos a producir películas hace más de medio siglo. En ese entonces presidía la compañía un hombre con espíritu de pionero: Charles Magnusson. Tenía coraje y visión. Deseaba dar al público algo más que un entretenimiento barato; deseaba que el cinematógrafo se convirtiera en una fuerza cultural comparable con el teatro. Con el objeto de elevar los niveles de producción convenció a dos eminentes actores-directores teatrales, Víctor Sjöström y Mauritz Stiller, que formaran parte de su compañía. Magnusson, que era fotógrafo, les enseñó a utilizar este nuevo medio de expresión. En pocos años estuvieron preparados para la grande aventura en la historia cinematográfica sueca que empezó con *Terje Virgen (Había un hombre)*, película basada en el poema de Ibsen del mismo nombre, siguió con *El carruaje fantasma* y *El tesoro de Sir Arne* y terminó con el film de Greta Garbo, *Gosta Berling*. Magnusson financiaba la em-

presa pero no intervenía para nada; Sjöström y Stiller tenían completa libertad de acción. Por eso los orígenes de la producción cinematográfica sueca tuvieron una íntima relación con el arte y las normas del teatro. Desde aquella época de oro de los clásicos cinematográficos suecos, nuestros directores han tomado del teatro sus ideales. Este acercamiento ha sido una influencia importante y es la razón, creo yo, por la cual nuestra actitud hacia la producción cinematográfica fue, y sigue siendo, profundamente diferente de la existente, pongamos por caso, en Hollywood. Es dolorosamente cierto que la realización de películas tiene el rostro de Jano: es a la vez un arte y una industria. Pero la tradición establecida por Magnusson, Sjöström y Stiller ha impedido que los intereses comerciales derrotaran a los objetivos artísticos.

Esta diferencia de actitud explica una cantidad de cosas. Explica, ciertamente, por qué han sido realizadas algunas de las películas de Bergman. También puede explicar por qué algunos críticos extranjeros parecen ansiosos por colocar a Ingmar Bergman sobre un pedestal, como una especie de profeta, oculto a medias en nubes de profundo misterio e ininteligible simbolismo. Nosotros, en Suecia, no lo consideramos un profeta. Para nosotros posee una personalidad fascinadora y es un eminente escritor-director, un artista de visión, pero con los pies sólidamente plantados en el suelo. Sobre todo Bergman es un eslabón en la cadena que une el pasado y el presente en la historia del cinematógrafo sueco.

CARL ANDERS DYMLING

INTRODUCCIÓN

BERGMAN OPINA SOBRE LA FORMA DE REALIZAR PELÍCULAS

Durante la realización de *La fuente de la doncella*, estábamos en el Norte del país, en la provincia de Dalarna, en mayo, y era temprano por la mañana, alrededor de las siete y media. La campiña allí es áspera y nuestro elenco trabajaba junto a un pequeño lago en el bosque. Hacía mucho frío, alrededor de dos grados bajo cero, y de cuando en cuando algunos copos de nieve caían del cielo gris oscurecido por la lluvia. El elenco estaba ataviado con una extraña variedad de ropajes: impermeables, capas de hule, chaquetas tejidas de Islandia, chaquetas de cuero, viejas frazadas, sobretodos de cochero, trajes medievales. Nuestros hombres habían tendido unos treinta metros de herrumbrosos rieles combados, sobre el dificultoso terreno, para la plataforma que trasladaría la cámara. Todos ayudábamos a instalar los aparatos —actores, electricistas, maquilladores, *script-girl*, encargados del sonido— principalmente para entrar en calor. De pronto, alguien lanzó un grito y señaló hacia el cielo. Vimos entonces una grulla que planeaba alto sobre los abetos y luego otra, y después varias más que planeaban majestuosamente en círculo sobre nuestras cabezas. Todos dejamos lo que estábamos haciendo y corrimos a la cima de un monte cercano para ver mejor a las grullas. Nos quedamos allí un largo rato hasta que las aves regresaron hacia el Oeste, y desaparecieron sobre el bosque. Y de pronto pensé: esto es lo que significa hacer una

película en Suecia. Esto es lo que puede ocurrir; así es como trabajamos todos juntos con nuestro viejo material y poco dinero, y así es cómo podemos repentinamente dejar todo por el placer de ver cuatro grullas que vuelan planeando sobre las copas de los árboles.

* * *

Mi vinculación con el cinematógrafo se remonta al mundo de mi infancia.

Mi abuela vivía en un viejo departamento muy grande, en Uppsala. Yo solía sentarme debajo de la mesa del comedor, «oyendo» la luz del sol que entraba a través de los ventanales. Las campanas de la catedral repiqueteaban y la luz del sol se movía y «sonaba» en una forma especial. Cierta día, cuando el invierno daba paso a la primavera y yo tenía cinco años, alguien tocaba el piano en el departamento contiguo. Tocaba valeses, nada más que valeses. En la pared había un cuadro de Venecia, enorme. Mientras los rayos del sol pasaban sobre el cuadro, el agua del canal empezó a correr; desde la plaza las palomas levantaron vuelo y las gentes conversaban y gesticulaban. Se oyó el tañido de las campanas, no de las campanas de la Catedral de Uppsala, sino de las del mismo cuadro. Y la música del piano también surgía de ese extraordinario lienzo veneciano.

Una criatura nacida y educada en un vicariato adquiere —entretelones— una temprana familiaridad con la vida y la muerte. Mi padre enterraba, casaba, bautizaba, daba consejos y preparaba sermones. El diablo era un conocido desde la más tierna infancia y en la mente del niño era necesario personificarlo. Aquí es donde entró en acción mi linterna mágica. Esta consistía en una pequeña caja de metal con una lámpara de carburo —todavía siento el olor del metal caliente— y las platinas de vidrio coloreado: Caperucita Roja y el Lobo y todas las demás. Y el Lobo era el Dia-

blo, sin cuernos pero con cola y una boca abierta y roja, extrañamente real y sin embargo incomprensible, una imagen de malignidad y tentación proyectada sobre la pared floreada del cuarto de nuestra niñez.

Cuando cumplí los diez años me regalaron mi primer proyector de películas con su chimenea y su lámpara y su ruido. Me pareció desconcertante y a la vez fascinador. La primera película que me dieron tenía dos metros setenta de largo y era de color sepia. En ella se veía a una muchacha dormida en un prado; luego despertaba, se desperezaba y desaparecía por el costado derecho del film. Eso era todo. El éxito de la película fue rotundo y se proyectó noche tras noche hasta que se rompió del todo y ya no pudo ser arreglada.

Esta maquinita destartada fue mi primer equipo de prestidigitador. Y todavía hoy me digo, con pueril emoción, que soy realmente un mago, puesto que el cinematógrafo se basa sobre el engaño del ojo humano. He sacado en conclusión que si veo un film que tiene una duración de una hora, durante veinte minutos estoy sentado en la oscuridad más completa: el vacío entre cada toma. Cuando muestro una película soy culpable de superchería. Utilizo un aparato que está construido para sacar ventaja de ciertas debilidades humanas, un aparato con el cual puedo influir sobre el público en una forma eminentemente emocional: hacerlo reír, gritar de miedo, sonreír, creer en cuentos de hadas, indignarse, sentirse chocado, encantado, profundamente conmovido o quizá hacerlo bostezar de aburrimiento. Por eso soy un impostor, o un mago con un aparato tan caro y tan maravilloso que cualquier anfitrión en la historia hubiera dado lo que no poseía por obtenerlo.

* * *

Para mí una película empieza por algo muy vago: una observación al azar o un fragmento de conversación, un acontecimiento indefinido pero agradable que no tiene relación con ninguna situación particular. Puede ser unos pocos compases de música, un rayo de luz en la acera de enfrente. A veces, en mi trabajo en el teatro, he imaginado actores maquillados para papeles que nunca han sido interpretados.

Estas son impresiones de un milésimo de segundo que desaparecen tan rápidamente como vienen, pero dejan detrás un estado de ánimo especial... como los sueños agradables. Es un estado mental, no un verdadero argumento, pero que abunda en asociaciones fértiles y en imágenes. Más que todo, es un hilo de brillante colorido que emerge del oscuro saco del inconsciente. Si empiezo a enrollar este hilo, y lo hago con cuidado, una película completa surgirá de él.

Este núcleo primitivo lucha por lograr su forma definitiva, moviéndose de tal suerte que el principio puede ser perezoso y medio soñoliento. Su despertar está acompañado de vibraciones y ritmo que son muy especiales y únicos para cada película. Las secuencias del film asumen entonces un molde en concordancia con estos ritmos nacidos de mi estímulo original y condicionado por él.

Si esta sustancia embrionaria parece tener suficiente fuerza para convertirse en una película, decido materializarla. Entonces se produce algo muy complicado y difícil: la transformación de ritmos, estados de ánimo, atmósfera, tensiones, secuencias, tonos y perfumes, en palabras y frases, en un guión comprensible.

Esta es una tarea casi imposible.

Lo único que puede ser transferido satisfactoriamente de ese complejo original de ritmos y estados de ánimo es el diálogo, y hasta el diálogo es una sustancia sensitiva que puede ofrecer resistencia. El diálogo escrito es como una partitura musical, casi incomprensible para el término

medio de las personas. Su interpretación exige una destreza técnica, además de cierta clase de imaginación y sentimiento: cualidades que tan frecuentemente brillan por su ausencia aún entre actores. Uno puede escribir el diálogo, pero cómo debe decirse, su ritmo y su tiempo, lo que debe ocurrir entre líneas —todo esto debe omitirse— por razones prácticas. Un guión detallado en esa forma sería ilegible. Yo trato de calzar instrucciones en cuanto al sitio, la caracterización y la atmósfera en mis guiones, en términos comprensibles, pero el éxito de esto depende de mi habilidad de escritor y de la percepción del lector, que no siempre son fáciles de predecir.

Ahora llegamos a lo esencial, es decir el montaje, el ritmo y la relación de una toma con otra: la tercera dimensión vital sin la cual el film es puramente un producto muerto salido de una fábrica. En este punto no puedo dar claramente una clave, como en una partitura musical, ni una idea específica del tiempo que determina la relación de los elementos implicados. Es completamente imposible para mí indicar la forma en que el film «respira» y late.

He deseado con frecuencia descubrir una especie de anotación que me permitiese estampar en el papel todos los matices y tonos de mi visión, registrar claramente la estructura interna de una película. Porque cuando me hallo en la atmósfera del estudio, demoledora para el arte, con las manos y la cabeza llenas de todos los detalles triviales e irritantes que forman parte de la producción cinematográfica, me cuesta a veces un tremendo esfuerzo recordar cómo vi y desarrollé en un principio tal o cual secuencia, o cuál era la relación entre la escena de cuatro semanas atrás y la de ese momento. Si pudiera expresarme claramente, con símbolos explícitos, entonces este problema quedaría casi eliminado y podría trabajar con la absoluta seguridad de que siempre que quisiera me sería posible probar la relación entre la parte y el todo, y palpar el ritmo, la continuidad del film.

Por eso el guión es una base *técnica* muy imperfecta para realizar una película. Y hay otro punto importante que deseo mencionar con respecto a esto. El film nada tiene que ver con la literatura; el carácter y la substancia de estas dos formas de arte se hallan generalmente en conflicto. Probablemente esto tiene alguna relación con el proceso receptivo de la mente. La palabra escrita se lee y asimila por un acto consciente de la voluntad en unión con el intelecto; poco a poco afecta la imaginación y las emociones. Con una película el proceso es distinto. Cuando sentimos un film, nos preparamos conscientemente para la ilusión. Poniendo a un lado la voluntad y el intelecto, le abrimos paso a nuestra imaginación. La secuencia de tomas actúa directamente sobre nuestros sentimientos.

La música trabaja del mismo modo; yo diría que no hay forma de arte que tenga tanto en común con el cinematógrafo como la música. Ambos afectan nuestras emociones directamente, no por vía del intelecto. Y el cinematógrafo es principalmente ritmo; es inhalación y exhalación en continua secuencia. Desde la infancia, la música ha sido mi más grande fuente de recreación y estímulo y con frecuencia siento un film, o una pieza de teatro, musicalmente.

Sobre todo por esta diferencia entre el cinematógrafo y la literatura deberíamos evitar hacer películas extraídas de libros. La dimensión irracional de una obra literaria, el germen de su existencia, es, a menudo, imposible de traducir en términos visuales —y a su vez esto destruye la especial dimensión irracional del film—. Si a pesar de todo deseamos traducir algo literario a términos cinematográficos, debemos realizar un número infinito de complicados ajustes que con frecuencia dan escasos frutos (o ninguno) en proporción con el esfuerzo gastado.

Por mi parte, nunca experimenté la ambición de ser autor. No deseo escribir novelas, cuentos, ensayos, biografías, ni siquiera piezas de teatro. Sólo deseo hacer films —films sobre condiciones, tensiones, imágenes, ritmos y persona-