

Ingmar Bergman
Cuaderno
de trabajo II
(1975-2001)

Ingmar Bergman
Cuaderno
de trabajo II
(1975-2001)

Prólogo de
Karl Ove Knausgård

Traducción de Carmen Montes

Título original:
Arbetsboken 1975-2001

Agradecemos la ayuda de Swedish Arts Council
para la traducción de este libro

© Ingmar Bergman, 2018

Publicado por acuerdo con Hedlund Agency y
Casanovas & Lynch Agencia Literaria

© Del prólogo: Karl Ove Knausgård

© De la traducción: Carmen Montes Cano

© De esta edición: Nórdica Libros, S.L.

C/ Doctor Blanco Soler, 26 • 28044 Madrid

Tlf: (+34) 91 705 50 57 • info@nordicalibros.com

Primera edición: septiembre de 2024

ISBN: 978-84-10200-62-3

Depósito Legal: M-20278-2024

IBIC: APF • Thema: ATF

Impreso en España / *Printed in Spain*

Imprenta Kadmos
(Salamanca)



Diseño: Nacho Caballero

Maquetación: Diego Moreno

Corrección ortotipográfica: Victoria Parra y Ana Patrón

Imagen de cubierta: Ingmar Bergman hacia 1936

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

NOTA DE LA TRADUCTORA

Ingmar Bergman no concibió los escritos que se recogen bajo el título de *Cuaderno de trabajo* como una obra destinada a su publicación, sino como un diario íntimo de su actividad creadora en el que iba perfilando el modo en el que se desarrollaría el argumento de sus obras cinematográficas, salpicado en ocasiones de notas relativas a aspectos y sucesos de la vida cotidiana.

El original sueco con el que he trabajado refleja esa condición peculiar de texto no pulido tanto en lo que se refiere a la puntuación, que a menudo brilla por su ausencia de forma deliberada, como, en algunos casos, a la ortografía, a la secuencia de los tiempos verbales y a la sintaxis.

El lector goza, pues, del privilegio de asistir en directo al proceso creativo, lo que implica, por ejemplo, comprobar cómo elegía Bergman el nombre de sus personajes, que en ocasiones va variando de un episodio a otro, de un día a otro, de una variante a otra (Petrus o Peter), hasta quedar definido con la forma final. E implica asistir en ocasiones a la peculiaridad de sus creaciones léxicas, a sus lapsus y a sus saltos temáticos.

Solo allí donde la ausencia de puntuación del original podía inducir a una interpretación errónea en la traducción me he permitido suplir los signos necesarios. Por lo demás, siempre que no haya imposibilitado la intelección del texto, he preferido respetar esas singularidades, que tampoco enmendó el editor sueco.

PRÓLOGO DE KARL OVE KNAUSGÅRD

Sentimiento, sentimiento y solo sentimiento

El 9 de enero de 1978 yo tenía nueve años y vivía en una zona residencial de Tromøya, en las inmediaciones de Arendal. De lo que me ocurrió ese día precisamente no sé nada, nada he conservado en mi memoria. Pero en las observaciones climáticas del faro de Torungen veo que estaba nublado, que hacía una temperatura de seis grados y que entre la una y las siete estuvo soplando un fuerte vendaval. El colegio acababa de empezar sin duda después de las vacaciones de Navidad, así que seguramente salí de casa sobre las ocho y cuarto y subí hasta el supermercado B-Max, donde el autobús del colegio nos recogía a las ocho y media. Los árboles se mecerían al viento, seguramente; los abetos con pesadez y como a su pesar; los pinos, ágiles y alerta; la tierra estaría sin nieve y la hierba, amarilla. Aunque en aquella época yo ya había empezado a leer el periódico local que nos dejaban en el buzón todas las mañanas y estaba más o menos al tanto de lo que ocurría en el mundo que me rodeaba —sabía que el presidente americano se llamaba Jimmy Carter y que el primer ministro noruego era Odvar Norli, y había oído hablar de Indira Gandhi, de Golda Meir y de Olof Palme—, mi realidad era ante todo la de un niño, es decir, estaba muy muy vinculada a las cosas y las personas que había a mi alrededor. La raqueta de tenis blanca que me habían regalado por Navidad hacía dos semanas, con el nombre de John Newcombe en color azul en el puño; la musiquilla cuando golpeaba la pelota con las cuerdas. El sabor fantástico de las uvas moscatel. El Opel Kadett rojo de mi padre, que estaba aparcado en el camino de

grava, delante de la casa. La cara pálida de Geir Prestbakmo, el niño del vecino, y el remolino de pelo tan característico que tenía. Desde luego, me digo ahora, cuarenta años después, ¿no fue esa existencia infantil un poco similar a la que el filósofo Heidegger adscribía a los animales, que, según él, están atrapados por los objetos que los rodean y por sus funciones, como hechizados por ellos? Ni siquiera la alondra ve lo abierto, escribió, y quería decir seguramente que los animales no conocen nada más que las distintas estaciones y su relación con ellas. No es fácil saber lo cerca o lo lejos que, en ese sentido, está la vida del animal de la vida del niño, pero después de haber leído lo que Ingmar Bergman escribió en su cuaderno ese día, resulta tentador pensar que al menos mi experiencia de la realidad se encontraba más próxima a la de los animales que a la de los adultos, porque no conocía la existencia de nada de lo que Bergman pensó e hizo, nada de lo que era importante para él era importante para mí: vivíamos en mundos totalmente distintos.

El 9 de enero de 1978 Ingmar Bergman se encontraba en su oficina de Múnich y, seguramente, se habría sentado allí más o menos al mismo tiempo que yo llegaba al colegio, porque Bergman era hombre de costumbres, de un perfeccionismo inquietante, empezaba cada sesión de escritura a las nueve y terminaba tres horas después, a las doce en punto, aunque se encontrara en mitad de una frase, según ha asegurado en entrevistas, y parto de la base de que también ese día aplicó la misma regla.

Bergman tenía cincuenta y nueve años y treinta y seis películas a su espalda, y esa mañana estaba enfrascado en el guion de una nueva película. La oficina estaba en la séptima planta y era la primera vez que la utilizaba, según leemos en el cuaderno. No estaba satisfecho con el bolígrafo —«vaya bolígrafo más malo»—, pero le gustaba la habitación y se sentía optimista respecto al trabajo que tenía entre manos. «Algo ha empezado a moverse y a cristalizar. Qué es, eso no lo sé», escribió.

El guion en el que estaba trabajando se llamaba *Amor sin amantes*. Nunca llegó a filmarse, los productores con los que colaboraba se negaron, pero él no lo sabía aquel día mientras

escribía en el cuaderno sentado a la mesa, porque estaba dedicando a aquel guion toda su atención y toda su fuerza, llevaba así varios meses, y no había nada en su modo de trabajar que indicara que aquello fuera a convertirse en un fiasco y no en una obra maestra. Estaba haciendo lo que hacía siempre: primero anotaba en el cuaderno ideas y representaciones mentales, imágenes y pensamientos, en una suerte de conversación que mantenía consigo mismo; luego escribía el guion propiamente dicho, en un proceso que por lo general también comentaba y debatía en el mismo cuaderno.

El cuaderno de trabajo era, en otras palabras, algo así como una escalera que conducía del escritor a la obra. Lo normal es que el escritor retire la escalera una vez concluido el trabajo, para que la obra pueda brillar por sí sola, como aislada de todo contexto. Con los cuadernos de trabajo, Bergman dejaba la escalera puesta. Y, lógicamente, cabe preguntarse qué valor tienen para la posteridad, puesto que no constituyen una obra acabada ni tampoco partes de una obra acabada, sino que se componen del fárrago mental al que recurre un artista para poder crear. Los cuadernos de trabajo son a la obra más o menos lo que la lista de la compra es a la cena, o los colores de la paleta al cuadro, de modo que ¿no constituye su publicación tan solo un hito más del culto a Bergman, en el que todo aquello que el maestro tocaba, incluso la basura, se relativiza y se ennoblece? ¿Y no hay ya sin esos cuadernos bastante material sobre los procesos de creación de las películas y sobre la vida privada de Bergman? ¿No podemos atenernos exclusivamente a las películas, que son, pese a todo, lo que hace que el nombre de Bergman siga teniendo significado?

Habrá quien piense así, y no sin razón. Pero el valor de los cuadernos de trabajo no radica tanto en el emblemático nombre de Bergman, en que es el gran cineasta quien escribe acerca de sus películas, sino al contrario, creo yo, lo que ocurre en este libro ocurre *por debajo* del nombre, fuera de su alcance, y por tanto representa y muestra los procesos creativos *per se*: ¿Qué es crear? ¿Qué se precisa para crear? ¿Cómo abrir campo para una

obra, cómo mantenerlo abierto, cómo ampliarlo? ¿En qué pensar, qué buscar? ¿Cómo utilizarse a uno mismo cuando la obra también ha de ser relevante para otros?

Una de las características más importantes de los cuadernos de trabajo es lo inacabados que están: tratan de lo inacabado, de lo que aún no está creado, y ellos mismos están inacabados, informes. Al contrario que las obras acabadas y del nombre que es su garantía. Para poder crear algo, Bergman tiene que transitar *por debajo* de Bergman, hasta el lugar de la conciencia donde no existe el nombre, donde aún no se ha fijado nada, donde lo uno puede deslizarse hasta lo otro, donde impera lo ilimitado. El cuaderno de trabajo representa ese lugar: en él podía escribir Bergman cualquier cosa, la mayor idiotez, la más horrible falta de talento, la banalidad más desgarradora, la extralimitación más violenta, el aburrimiento más inconmensurable, y esa era en parte su utilidad, que no había en él ni censura ni autocensura que pusiera límites a lo que debía ser ilimitado. En un pasaje del cuaderno leemos lo siguiente: «No me atrevo a escribirlo ni siquiera en este cuaderno que debe ser lo más modesto y carente de exigencias y que, como una mujer poco escrupulosa, está destinado a incluir prácticamente cualesquiera extravagancias».

La primera condición para crear algo es establecer una zona sin exigencias. Eso es lo que hace Bergman en los cuadernos de trabajo. La segunda condición es estar atento a todo lo que se mueve en el interior, por insignificante que parezca. Un buen ejemplo en este contexto puede ser el que surge en el cuaderno de trabajo del 12 de abril de 1964, donde leemos:

«Agobio y tristeza y llanto que alternan con violentos estallidos de alegría. Una hipersensibilidad en las manos. La frente ancha, la severidad en los ojos que indagan y la suavidad infantil de la boca.

» Qué es lo que quiero con esto. Pues sí, quiero empezar desde el principio. No inventar, no soliviantarme, no complicar las cosas, sino empezar desde el principio con lo nuevo que tenga; si es que tengo algo».

Como punto de partida no es gran cosa, y desde luego no es nada con lo que presentarse ante un productor cinematográfico. Un par de manos sensibles, una frente ancha y una boca suave. Aun así, esa imagen insignificante fue la semilla de lo que llegaría a ser *Persona*, la obra maestra indiscutible de Bergman. Y es interesante comprobar, en mi opinión, que la película surge de algo tan tentativo y tan vacilante, y no de la idea de la mujer que ha dejado de hablar ni de la idea de las identidades de dos mujeres que se funden en una. Las ideas aparecen mucho después en el transcurso del trabajo, y en el cuaderno podemos ver de dónde surgen: durante los meses previos al momento en el que las manos sensibles y la cara de la frente ancha y la boca suave se hacen patentes, Bergman escribe repetidas veces acerca de lo falso que siente que es, de cuánto fraude y cuánta artificiosidad hay en su arte, en lo marcado que está su trabajo por la voluntad de agradar a otros. Que la verdad es una cualidad interna que se ve corrompida por lo externo es una idea que recorre todo lo que escribe y piensa Bergman, y es la consecuencia del pensamiento que dedica a esas manos sensibles y a ese rostro de ancha frente y de boca suave: la mujer ha dejado de hablar. Es un personaje genial para una película, pero vemos que no fue algo que se le ocurrió a Bergman, surgió de sus agobios y de su angustia, como consecuencia de lo que había pensado: si lo verdadero existe dentro de mí, y todo lo que digo es falso, la consecuencia natural es dejar de hablar. Y con ello llega Bergman a la tercera condición para crear algo, que no es otra que encontrar el punto en el que lo uno lleva a lo otro, en el que una imagen da a luz otra nueva, una escena da a luz una escena nueva, una canción da a luz una canción nueva. Encontrar ese punto tan cargado de sentido y tan colmado de contradicción que no se deja vaciar, al contrario, crea material nuevo, produce más. Una mujer que no habla es ese tipo de punto. Si esta mujer conoce a otra totalmente inocente, a una mujer tan ingenua que no alberga en su interior un solo tono falso, ¿qué ocurriría entonces? Una situación conduce a otra, las mujeres se van acercando cada vez más, al final comparten rostro en una escena que es tan

impactante e icónica que parece natural que sea el punto de partida de la película. Pero no fue ese el punto de partida, sino la vaga imagen de aquellas manos sensibles.

En el trabajo con esos dos personajes, al igual que en el trabajo con casi todos los personajes en los cuadernos, resulta a veces difícil saber quién habla, si es Bergman como él mismo o si es Bergman como personaje. Entre ellos todo es abierto, sin límites. El «yo» del *Cuaderno de trabajo* puede ser el Bergman biográfico que está pensando algo, pero también puede ser Bergman que se ha metido dentro de otro. Esa capacidad para lo ilimitado era uno de los principales rasgos del talento de Bergman, y quizá el más extraordinario, porque como ser humano que se mueve en el mundo Bergman era huraño, y no solo eso sino insensible a los demás, con una falta de empatía casi patológica. Por ejemplo, el 4 de julio de 1976 escribe en el cuaderno:

«Todo el día de ayer y también la noche embargado de la imperiosidad de hacer esta película. Pero si lo que dicta esa necesidad son razones artísticas o prácticas no lo sé. Solo que es importante. Nada puede interferir. Lo único difícil por el momento es lógicamente el recelo. Si se puede llevar a cabo, es verdaderamente posible, razonable y así sucesivamente. Por lo demás, tengo que acostumbrarme a la situación. De hecho es bastante importante. Es de lo más insólito estar ahora sentado delante del escritorio plasmando palabras en el papel.

«Yo creo que lo que más me preocupa es la forma. No se me ocurre una forma, no viene dada por sí sola. Es decir sí que lo hace, pero me parece que es aburrida y carente de interés. Y no tengo ganas de escribirla así. Me gustaría saltarme todas las intermediaciones y aspectos prácticos y transiciones.

«Mi nieto Lukas al que yo no conocía se ahogó ayer. Solo tenía cuatro años.

«Un pajarillo verde grisáceo se precipitó volando contra el cristal de la ventana y se partió el cuello.

Estoy sentado en mi torre y ahí fuera transcurre la vida».

La película que lo tiene preocupado es *Sonata de otoño*, y el suceso que menciona como de pasada, el hecho de que su nieto

Lukas de cuatro años se había ahogado el día anterior, no figura solo como un paréntesis en su vida, sino que luego lo incorpora a la película, donde también aparece un niño que se ha ahogado.

«¿Qué es lo que ha ocurrido en mi vida que me ha convertido en un inválido en el plano de los sentimientos?», escribe Bergman en un pasaje del *Cuaderno*, y aunque no está claro si la frase procede de un personaje o del propio Bergman, no cabe la menor duda de que la pregunta era apremiante para él y, además, constituía otro de los lugares conflictivos y cargados de sentido donde podían crearse continuamente nuevas imágenes. ¿Y verdad que es raro que una persona tan cerrada ante los otros pudiera ser tan abierta en su arte? ¿El hecho de que en el arte no hubiera límites entre él y los demás, mientras que en la vida apenas había nada más que límites?

El *Cuaderno de trabajo* es, pues, un espacio para lo que no tiene límites. Pero ese día, el 9 de enero de 1978, no hay en él nada abierto. Bergman tiene ya tras de sí todas sus obras maestras, y no logra abrir lo que le espera. Cree que es lo que está haciendo, cree tanto en *Amor sin amantes* como creía en *Persona*, pero para quienes leen sus notas queda patente que lo impulsa su voluntad, que las imágenes no proceden de su interior, sino que las domina el exterior. Es Alemania Occidental, hay terrorismo, hay violencia, hay sexo, hay frío, hay metacine e invenciones. Las invenciones se le daban bien y era un hombre inteligente, de modo que podía hacer películas que carecieran de agarre en su interior, en sus experiencias y sentimientos, ya lo había hecho muchas veces.

Además, sabía qué era lo necesario para compensarlo. De hecho, había escrito: «Creo que es cuestión de anular cualquier forma de lógica perogrullesca, cualquier posible cadena de causalidad, y concentrarse solo en lo que es sentimiento, sentimiento y solo sentimiento, así no habrá nada que no sea verdadero y justo».

Los cuadernos están repletos de ese tipo de recordatorios, y los que escribió en 1963 se parecen a los que escribió en 1978 y 2001: se trata en todo momento de alcanzar lo más íntimo, de

seguir los sentimientos, de alcanzar la verdad más íntima. Pero esos recordatorios son racionales, pertenecen a los pensamientos y no tienen acceso a las zonas creativas, solo pueden señalarlas. Un año y medio después, cuando Bergman rememora esa época, se refiere a ella como sigue: «Cuántas cosas he llevado a cabo sin convicción y por pura voluntad estos últimos años. Eso no puede ser bueno».

El *Cuaderno de trabajo* sigue principalmente procesos internos, está en gran medida enfocado a los proyectos en los que su autor estaba trabajando en cada momento, de modo que el mundo exterior con sus acontecimientos y su política prácticamente brillan por su ausencia. Durante ese periodo del 77, el 78 y el 79, la vida de Bergman está dominada por el escándalo de la evasión de impuestos, de ahí que viva exiliado en Múnich, y a juzgar por el tono y el carácter de lo que escribe es obvio que está deprimido, que ha perdido la alegría y las ganas: la escritura está marcada por la necesidad, es algo a lo que se aferra, un salvavidas de la identidad: pese a todo, sigue siendo el gran creador cinematográfico.

Eso es lo que se ve desde dentro cuando leemos los cuadernos de los años de Múnich. Pero en los primeros meses de 1978 Ingmar Bergman también dio una larga entrevista televisiva para la serie británica *The South Bank Show*, que se emitió ese verano con motivo del sexagésimo cumpleaños de Bergman. Melvyn Bragg lo entrevistó en un pequeño despacho en Múnich, seguramente el mismo despacho en el que escribía. Bergman concedió una entrevista llena de buen humor, estaba contento y se mostró generoso, una impresión totalmente distinta de la que da el *Cuaderno de trabajo*. Quizá porque en ella tuvo la oportunidad de hablar de todo lo que había hecho, de lo que estaba terminando y cuyo coste y sufrimiento todos habían olvidado, porque durante un par de horas tuvo la oportunidad de ser el gran cineasta, lejos del autor de guiones fracasado en el exilio que no sabía qué le depararía el futuro.

En la entrevista, Bergman utiliza la palabra *mágico* muchas veces para describir el medio cinematográfico. Y para ilustrarlo

empieza a hablar de pronto de una silla, de cómo una silla normal y corriente puede convertirse en el cine en la silla más fantástica y preciada que haya visto el mundo, cubierta de diamantes y piedras preciosas, solo porque alguien diga que es así. La magia consiste en que quien mira quiere creerlo. A Bergman le brillan los ojos mientras habla. Ha encontrado la fascinación fundamental del niño, me digo, y la capacidad del cine para hechizar.

Nueve meses después, leemos lo siguiente en el *Cuaderno de trabajo*:

«Bueno, yo creo que sé qué clase de película quiero hacer ahora y en cualquier caso es distinta de todo lo que he hecho hasta ahora. Muy vaga y confusamente atisbo eso y lo que sigue.

Anton tiene once años y Maria tiene doce, no son hermanos exactamente, aunque algo por el estilo. Quizá medio hermanos. Son mis puestos de observación de la realidad que quiero narrar. La época es más o menos fin de siglo o algo así. Quizá principios de la Primera Guerra Mundial: eso puede ser correcto. El lugar es una ciudad de provincias, extraordinariamente tranquila y cuidada, puede que tenga universidad. ¿Será al final de la guerra?, no lo sé. Pero la amenaza está muy lejos. La vida es tranquila y apacible. La madre de Maria y Anton es directora de teatro, su padre ha muerto y ella se ha hecho cargo y lleva todo el negocio del modesto teatro con firmeza y gran sensatez.»

Naturalmente, lo que ahí ve su tierno comienzo es *Fanny y Alexander*. Cuando se proyectó por primera vez tres años después, fue con la silla más fantástica que había visto el mundo. Apareció en el cuarto de los niños una noche de Navidad, es el padre de los dos niños, el director del teatro Oscar Ekdahl, que no tardará en fallecer, quien entra, saca la silla, la levanta en el aire, dirige hacia ella la luz. Esta no es una silla cualquiera, dice. Puede que parezca una silla normal de un cuarto infantil, vieja y corriente, pero las apariencias engañan, resulta que

es la silla más valiosa del mundo. Un día perteneció al emperador de China.

Los niños están hechizados mirando la silla, les brillan los ojos, los mayores saben que no es verdad y que los están seduciendo, pero a pesar de todo disfrutan de cada palabra del relato de su padre. La silla tiene más de tres mil años, reluce en la oscuridad y está hecha de un metal que se encuentra en lo más hondo de las entrañas de la Tierra, máspreciado que los diamantes, y la emperatriz siempre iba sentada en esa silla, la llevaban por todas partes, y cuando la enterraron, la enterraron sentada en la silla.

Luego, el padre de los niños desaparece un instante y vuelve bajo la forma de una anciana que remeda a la silla, la silla le muerde el trasero, y se dispone a destrozarla cuando la niña más pequeña empieza a gritar que pare, que la silla perteneció un día a la emperatriz de China. Es un momento de la película absolutamente conmovedor, a mí me hace llorar siempre, porque la pequeña ha creído todas y cada una de las palabras del relato del padre, y cuando él se da cuenta, se vuelve hacia ella con una mirada de ternura y amor infinito.

¿Por qué es tan conmovedor?

Tal vez sea por la vulnerabilidad de la inocencia, o quizá la mera presencia de la inocencia: lo absolutamente no calculado, lo no cínico, el corazón limpio que cree en lo que ve y en lo que oye, para el que no hay distancias, no hay nada fuera, en cuyo mundo todo es íntimo.

Tardé años en comprender que Bergman me había hecho creer en la historia del cuarto infantil igual que el padre hizo creer a la más pequeña de las niñas en la historia de la silla.

*

Fanny y Alexander fue mi primer encuentro con Ingmar Bergman. La vi de adolescente, y me gustó y me resultó entretenida, pero no me impactó; al menos, no como me impactó de adolescente la novela *Lasso alrededor de la señora Luna*, de Agnar

Mykle. Y cuando a los veintitantos vi mi segunda película de Bergman, *Fresas salvajes*, me pareció buena y que la cosa prendía cuando la pareja ocasional empezaba a discutir sañudamente en el coche, pero la película no *significó* nada para mí. ¿Qué era aquel conato de fogata comparado con los grandes incendios que arrasaban en las novelas de Dostoievski? Y la famosa escena onírica del principio, con el reloj sin manecillas y el ataúd que cae del carro, tiene un toque demasiado explícito y casi primitivo, lo que no puede decirse que ocurra en libros de escritores como Bruno Schultz o Franz Kafka, donde quizá pueda decirse que lo fantástico y lo desolado concurren de un modo similar. ¿Y qué es en realidad la escena de cuando el profesor de *Fresas salvajes* entra físicamente en sus recuerdos de la infancia, en comparación con cómo trata Proust los recuerdos en su obra *En busca del tiempo perdido*?

Al comparar así las grandes novelas con las grandes películas resulta siempre un tanto injusto para con las películas, salen mal paradas. Pero eso no tiene nada que ver con los cineastas, depende del medio, de que la película como medio es inferior a la novela.

Eso hay que reconocerlo.

¿O será cosa mía? ¿Será que yo soy más receptivo a la interiorización que la literatura hace de la realidad que a la exteriorización que el cine hace de lo interno?

Como sea, ninguna obra de Bergman me conmovió hasta que no leí *Las mejores intenciones*. No solo me conmovió, *Las mejores intenciones* también cambió el modo en que me veía a mí mismo y a mi familia, en particular a mi padre. Y fue trascendente para mi forma de escribir. En efecto, tan importante que llamé Henrik al protagonista de mi primera novela y escribí doscientas páginas acerca de cómo se conocieron sus padres, con el libro de Bergman como modelo.

Desde entonces he leído varias veces *Las mejores intenciones* y su continuación, *Encuentros privados*, la última vez hace un par de semanas, y debo decir que no he leído ninguna obra contemporánea que sea mejor que esos libros.

¿Por qué son tan buenos?

Lo llamativo de esas obras es la precisión emocional que alcanza Bergman, tanto en los personajes individuales como en el encuentro entre ellos, donde se concentran tantas fuerzas contrarias que la acción va impulsándose sucesivamente. La maestría de Bergman radica en que consigue presentar todas las perspectivas de modo que comprendamos que todas son igual de válidas, al tiempo que la suma solo puede arrojar *un* desenlace posible. Los dos libros son relatos novelados de la vida de sus padres: *Las mejores intenciones* trata de cómo se conocieron, se enamoraron y comenzaron la vida juntos; *Encuentros privados*, de cómo esa vida se desmorona, vista a través de la historia de la infidelidad de la madre. La abuela materna ve desde el principio lo que va a suceder y trata de impedirlo, sin éxito. Henrik, que es como se llama el padre, es un personaje literario fantástico, absolutamente lleno de sentimientos de inferioridad y de vergüenza y de ambición y de desconcierto, y al mismo tiempo tan limpio de corazón y tan inocente. La abuela lo aprecia, pero también comprende lo peligroso que es, aunque no sirve de nada, al final sucede lo que tiene que suceder. Pero no se trata de un determinismo absoluto, tanto el padre como la madre tienen voluntad propia, pueden elegir otra opción si lo desean, y la habrían elegido de haber previsto y haber sabido lo que iba a ocurrir, pero no lo hicieron. Y lo determinado tampoco actúa como una fórmula, como sí ocurre, por ejemplo, en las novelas policíacas, donde un modelo fijo crea sucesos fijos, y donde los sucesos confirman el modelo. En esos dos libros de Bergman ocurre lo contrario, en ellos son los sucesos los que insinúan el modelo, de modo que podría decirse que este nos viene al encuentro, como por primera vez, con la fuerza que el descubrimiento otorga a la comprensión. ¡Sí, la vida está *decidida!* ¡Sí, nuestro carácter predetermina lo que va a ser de nosotros! Es *así, es verdad.*

La verdad que existe en esos libros, la verdad sobre la madre, sobre el padre, sobre los sucesos que ocurrieron entre los dos y fuera de ellos dos, no tienen nada que ver con que la

madre o el padre fueran así en la realidad, ni con que los hechos se desarrollaran así en la realidad. La verdad está basada en la experiencia, es una grandeza interior, basada en algo tan impreciso y vago como los sentimientos. De ahí que el retrato de Henrik, el padre de Bergman, pudiera ser también el de mi padre; o, mejor dicho, el retrato del padre de Bergman me sirvió para conocer a mi propio padre, que también estaba vivo ese día de enero de 1978, un profesor de treinta y cuatro años que no tenía ninguna relación con Bergman, pero que sabía quién era, naturalmente, entre otras cosas, por la serie de televisión *Escenas de un matrimonio*, que había visto con mi madre un par de años antes.

Ahora, al leer de nuevo *Las mejores intenciones*, no veo tanto a mi padre como a mí mismo, si no en los detalles, sí en la forma en que lo que no reconocemos marca lo reconocido, es decir, en la ceguera, las zonas de nuestro interior que no vemos. Son los restos de la infantilidad que antaño lo abarcaba todo, me digo, son las ruinas del mundo del niño que aún quedan en el adulto, porque el niño no se conoce a sí mismo desde fuera, sino solo desde dentro, y para Bergman, que, en todo, en absolutamente todo lo que escribió, buscaba la relación, el arte era el lugar donde la relación íntima del niño de tú a tú con la realidad podía restablecerse y desvelarse a la vez. Esa es la dinámica en *Persona*, *Fanny y Alexander* y *Las mejores intenciones*. Y en el *Cuaderno de trabajo*, el juego siempre es: veo un par de manos, veo un rostro, cuando yo digo que existen, existen. Esa verdad fue la que animó a Bergman a comenzar su autobiografía, *Linterna mágica*, con una frase en la que todos los datos están equivocados. El que no exista ninguna diferencia esencial entre lo que de hecho ocurrió y lo que podría haber ocurrido es otra ausencia de límites que caracterizaba a Bergman, y que se manifiesta en el *Cuaderno de trabajo* más que en ninguna otra de sus obras: los peldaños que subía y bajaba casi a diario, y que conducían de su vida a su arte.

1975

A principios de la primavera se estrena la versión de *Noche de Reyes* que Ingmar Bergman dirigió para el teatro Dramaten. Después escribe las últimas notas de *Cara a cara*, para comenzar a finales de abril el rodaje, que se prolongará hasta junio.

A lo largo de todo el mes de julio, Bergman trabaja con la planeada película sobre Jesús (a pesar de que, como vimos un año antes, dijo haber abandonado la idea). Las anotaciones que hace en el *Cuaderno de trabajo* sobre la película de Jesús son prácticamente las mismas que se encuentran en la sinopsis que se convirtió en el único resultado tangible del proyecto. Dado que ese texto se publica en *Sin filmar, sin rodar, sin publicar*, no hemos incluido aquí esas notas, a excepción de un par de comentarios relativos al proyecto.

Durante el otoño vemos en el *Cuaderno* cómo a Bergman se le ocurre una idea nueva para una película que con el tiempo acabará titulándose *El príncipe petrificado*, perteneciente al género de la pornografía humorística, muy en boga a la sazón, aunque algo inesperado en Bergman. Paralelamente a las últimas notas sobre ese proyecto (que nunca llegó a materializarse en ninguna película), comienza en serio el manuscrito que se convertirá en *El huevo de la serpiente*, y que Bergman llevaba tiempo planeando —los primeros bocetos que figuran en el *Cuaderno* sobre «El experimento» (como se llamó al principio) datan de 1966, y por otros documentos del Archivo de Ingmar Bergman se desprende la idea de que era incluso unos años anterior—.

10.3.75

Regresé a la isla de Fårö el viernes. El estreno de *Noche de Reyes* fue muy exitoso y la crítica, buena, en parte, espléndida. Los ensayos transcurrieron a toda velocidad: fue como una auténtica fiesta. Los actores, maravillosos.

La verdad es que yo me sentía bastante mustio todo el tiempo, pero a pesar de todo la cosa fue bien y la obra fue entretenida. Totalmente a propósito, no he trabajado nada con *Cara a cara* en todo este tiempo, salvo lo absolutamente imprescindible y ahora voy a escribir sobre todo acerca de los sueños y quizá a trabajar un poco con la composición en sí. De todos modos estos días estoy mucho más contento y con más ganas de trabajar que cuando fui a Estocolmo en diciembre.

Sueño n.º. 1 Las habitaciones son raras, cada cual más rara que la siguiente, sobre todo hay nieve por todas partes y todo se ve bastante cochambroso. Ella se encuentra siempre delante de *exactamente la misma puerta*. Lleva ese vestido rojo tan bonito. Recorre las distintas habitaciones, que están cada vez más revueltas. Llega al fin a la gran sala. En el centro hay una niña junto a una única vela encendida. Por todas partes hay personas que esperan agazapadas. Por todas partes la nieve y la suciedad.

El abuelo está sentado en una silla, de pie junto a su rodilla está la niña. Una figura espantosa se inclina a medias sobre la niña y la acaricia. La luz se agita y aletea vacilante. Diálogo con Wankel. Luego apagan la luz o se apaga. Se oyen sonidos extraños y un grito quizá de socorro u otra cosa.

17.3.75

Leí esto en Ignace Lepp que me conmueve profundamente y que pienso que es una formulación de la que me puedo valer: «Se diría que precisamente un intenso amor a la vida sería el principal remedio —y tal vez el único eficaz— en la lucha por

superar el miedo a la muerte. Tenemos que saber que en realidad podemos morir en cualquier momento, y a pesar de todo vivir como si no fuéramos a morir nunca: la sublimación del miedo a la muerte es la única solución verdadera al problema» (*La mort et ses mystères*).

Ese razonamiento debería incluirse incuestionablemente en algún punto de la película como un resumen y un mensaje. Aunque es difícil saber cómo encajarlo.

También debería existir una profundización del miedo a la muerte en algún punto concreto. Un miedo a la muerte explícito tan real que conmociona. ¿El abuelo? ¿O quizá ese actor tan apuesto, Strömberg! ¿Es él quien de pronto la toma con Jenny y empieza a preguntarle por la muerte? Así el uno se enfrentará al otro y así cada uno, él o ella, tendrá la posibilidad de dar a entender lo que quiere.

4.4.75

Por fin he reescrito el primer sueño. Estaba complicado de recuperar, pero ¡ahora es mejor!

21.4.75

Hoy es el último día en Fårö. Mañana nos vamos a Estocolmo y el lunes empieza el rodaje. Está bien, la verdad, aparte del desasosiego de siempre. Pero está bien y es agradable empezar otra vez. Me resulta incluso divertido, emocionante y algo así como un reto. O sea, me apetece. Esa depresión horrorosa que sufrí después del guion ha desaparecido por completo, ha sido casi como una enfermedad incomprensible. Así que las cosas están bastante bien, en realidad. El viaje a América también ha sido estimulante, además ha sido bueno para la economía. Ya podemos empezar a planificar el futuro con cierta prudencia.

*

1.7.75

Acabo de volver a Fårö después de finalizado el rodaje. En realidad, ha ido tremendamente rápido. De pronto estábamos a medio camino. De pronto quedaban cinco días. De pronto se había acabado y estábamos todos juntos en el restaurante Stallmästargården en plena fiesta y discursos y puros y melancolía y un confuso estallido de emociones.

No sé muy bien cómo ha ido. (¡Cuando terminamos *La flauta mágica* sí que sabíamos todos que era buena!). Ahora no sé nada. Hacia el final empecé a sentirme muy cansado. El esfuerzo físico y psíquico + la falta de sueño resultó difícil de aguantar. De todos modos, ya ha pasado. Liv me preguntó qué creía yo. Le dije que creo que es *mucho*. Luego contendrá cosas que serán un poco molestas y que me resultarán incómodas. Pero esa es otra cuestión.

21.7.75

Ahora mismo acaba de llamar Paul Kohner y me dice que los señores de la BBC y de la Rai, a los que voy a ver el 13 de agosto, piensan pedirme que posponga el proyecto, puesto que ahora se están haciendo muchas películas de Jesús. Es doloroso y desagradable, pero puede que entrañe algún sentido. Ya veremos qué quieren decir. Yo creo de todos modos que voy a intentar seguir con mi película. Le tengo mucho cariño a estas alturas y sería una mierda que no pudiera hacerla a pesar de todo.

24.7.75

Nota a Caifás: Una cosa que ha debido de alterar a Caifás en lo más hondo de su alma es la recién ocurrida entrada de Jesús en Jerusalén. Se ha manifestado sin permiso. El asno sobre el que cabalga lo ha pedido prestado sin autorización. La gente ha cogido hojas de palma, y las palmeras están totalmente peladas. La gente se ha comportado como loca dejando los mantos en el suelo en medio de la suciedad.

Judas participa en la comunión. Existe un vínculo secreto entre él y Jesús. Los dos comparten un secreto: igual de pesado para ambos.

*

4.10.75

Quizá sería divertido hacer una comedia sobre siete días en la vida de un canalla. Siete señoras, siete noches de sexo, siete situaciones fantásticas, siete mujeres distintas, de todos los tipos, edades y físicos, elevado e ínfimo, vulgar y sublime, todo en una procesión fantástica. Seguro que me iría bien. Una larga danza fantástica, quizá con un estilo y en un tiempo concretos, quizá sea fin de siglo u otra época quizá los años treinta (de todos modos, haría falta que viera la absurda película de Kulle).¹ Pero bueno.

Si decidimos remitirnos a nuestro tiempo a principios de siglo o en todo caso al periodo anterior a la Primera Guerra Mundial si decidimos no dejarnos espantar. Siete señoras, siete relatos, siete experiencias, siete aventuras guarras, alegres, tristes, grotescas, crueles, complicadas, impregnadas, exaltadas, alocadas, amables, chocantes, insólitas, durante siete días, lunes, martes, miércoles y así sucesivamente, ¿no resultaría algo divertido?

Primero tengo que dilucidar de qué pasta está hecho ese hombre. De todos modos será o bien Erland o bien el loco de Thommy. ¿O será un puto extranjero? Pero creo que sería un alivio poder soltar un rugido y reír y gritar y hacer lo que me diera la gana y armar un buen follón. Yo creo que es lo que necesito después de tanta angustia. Y de todo esto tan materialmente cerca, tan vivo, tan cerca como para tocarlo de modo que lo sientes y lo hueles y justo solo porque me hace gracia y me gusta ponerme algodones en los oídos y que no venga ningún imbécil a negarme nada, ni siquiera yo mismo.

¹ Con «la absurda película de Kulle» se refiere seguramente a *Vita nejlikan* [*El clavel blanco*] (Jarl Kulle, 1974).

¿Será acaso el príncipe en su pequeño principado? ¿Será él quien lo decida todo él solo y que es autoritario y al que nadie puede llegar y que tiene en su bella mano la Vida y la Muerte y que crea una fiesta y que crea una alegría y que sabe y que no sabe? ¿Será así? La melancolía. La belleza. La música. La decadencia. La alegría, sobre todo la alegría. La sensación de un poder sin límite. Y de que la *vida* tiene *viveza* y que tenemos posibilidades ilimitadas de hacer lo que nos venga en gana con todo y con todos y que yo tengo el poder, yo, y que doblego las circunstancias a mi voluntad. Y que holgazán y que cruel y que alegre y que mierda y reventar los límites y vencer a la muerte.

Y que *mi* siglo para ello es pese a todo el siglo XVIII. Y coger el año de la revolución de 1789 y el 14 de julio y mandarlo todo a la mierda y convertirse en dueño de uno mismo justo ese día.

Y rozar a las personas y tocarlas y estar cerca de ellas como nunca.

5.10.75

Si pudiera poner de manifiesto toda la alegre rabia que llevo dentro. Todo ese humor bueno pero furibundo que tantas ganas tengo de poner de manifiesto. Todo eso, todo aquello, todo lo que tiene tanta amplitud y que es tan hermoso y tan furibundo y tan cruel y tan divertido. ¡Imagínate que pudiera! Imagina que llegara a estar del humor necesario para conseguir una cosa así. Porque puede ser que ahora mismo vaya por un camino completamente equivocado. Puede ser que esté totalmente equivocado, pero las imágenes se muestran en una pantalla que lleva demasiado tiempo oscura y triste así que podría ser que a pesar de todo haya algo que esté cobrando forma.

«No sé si llamar afortunada o desgraciada a una persona necia, que halla placer en su ilusión». (A propósito de Swedenborg).

Así puede ser.

El príncipe cuenta que está obsesionado con las mujeres. Da una larga conferencia sobre las damas, sus preferencias y relación con el pito, y en particular con su propio pito.