



## Víctor Sjöstrom, pionero del cine europeo

### Descripción

Cuando era joven conocí a un señor mayor que a veces empleaba una expresión muy particular para referirse a las personas fallecidas: «está muerto de momento», decía.

Me pareció una expresión graciosa, pero desafortunadamente nunca le pregunté qué quería decir. No estoy seguro, sin embargo, de que él creyera en la reencarnación. Me imagino que más bien se refería a personas injustamente olvidadas. Tal vez presentía que él mismo, al poco tiempo, iba a ser una de ellas.

Difícilmente se podría decir que Víctor Sjöström sea uno de los directores olvidados de la historia del cine, más bien está entre los inmortales, pero aun así, a menudo me sorprende lo desconocido que es cuando hablo con cineastas jóvenes y personas con una buena cultura general. Si se le recuerda, es en todo caso como el viejo catedrático de *Fresas salvajes* (1957), de Ingmar Bergman, pero pocos son conscientes de que esta película es el panegírico de Bergman en honor a uno de los pioneros de la historia del cine, que, además, fue el maestro personal de Ingmar a mediados de los años cuarenta.

Ante una semana cinematográfica en España dedicada a Víctor Sjöström, me decidí, por lo tanto, a intentar conseguir una entrevista con el viejo maestro. Bien es cierto que sabía lo reservado que es, y su muerte, en 1960, no facilitaba tampoco las cosas, pero aún así él debería estar un poco orgulloso de que sus películas se sigan proyectando, y siendo inmortal debería estar disponible de alguna forma en nuestro nuevo mundo informatizado. Probé fortuna: <http://www.Dios.se/apiadedemi>, y mira tú por dónde, funcionó. Me concertaron una cita para el día siguiente en una de las antecámaras del cielo, en la sala VIP sueca, como cabía esperar, una sala decorada con mucho gusto, de estilo intemporal con muebles de sobrio diseño autóctono.

No sé qué me esperaba, pero tal vez nunca que él iba a ser tan mayor como se le recuerda en *Fresas salvajes*; me pregunté si no llevaba, incluso, el mismo traje.

V. SJÖSTRÖM -Te sorprende mi aspecto. Sí, de hecho es la misma ropa que llevaba en *Fresas salvajes*. Uno no puede elegir su edad para venir a este sitio, sólo puedes elegir el momento de la época en la que falleces, un momento en el que eras feliz y te sentías bien, y yo realmente lo era durante *Fresas salvajes*. La película me hizo sentir joven, revivir mi época como director y con una vida familiar feliz, e, incluso, cómo se sentía uno al enamorarse un poco de nuevo. Bibi Andersson estaba realmente encantadora en el papel de mi amor de juventud.

La ventaja de morir en el momento en el que yo lo hice es también que se tienen muchos recuerdos, una vida entera para recordar, y la mía fue en su mayoría una vida feliz. Soy de los afortunados, a

diferencia de mi viejo amigo Moje (por Mauritz Stiller) que murió en el año 1928, con sólo 45 años, después de todas las decepciones sufridas en Hollywood. Que nunca le dejaran dirigir una película con Greta Garbo le sigue amargando.

B. FORSLUND – No pensaba que os vierais tanto...

V. S. • Pues sí, la verdad es que somos más amigos ahora que entonces. En aquella época éramos, más que nada, compañeros de trabajo, pocas veces nos encontrábamos fuera del estudio. Ni siquiera veíamos las películas del otro antes del estreno. Es que Moje era un poco especial, tenía un temperamento muy fuerte y era bastante colérico —a diferencia de mí, que detestaba los conflictos—. Y luego eso de los chicos, no era para mí.

B. F. • Claro, se dice que fuiste un verdadero mujeriego. Te casaste tres veces y...

V. S. • Si estás pensando en esa historia con Tora Teje—la protagonista de *El monasterio de Sendomir* (1918) y de *Karin Ingmarsdotter* (1918)—no quiero hablar de aquello. Sigue siendo un tema delicado para Edith, mi esposa. Ella vive conmigo aquí arriba. La conocí durante el rodaje de *Terje Vigen* (1916) y se convirtió en el gran amor de mi vida. Vivimos treinta años felices juntos. Lo de Tora fue el único desliz. P. O. Enquist acertó plenamente cuando, en su obra *Bildmakarna* (1997) («Los creadores de imágenes»), que, como ya sabes, montó Ingmar Bergman en el Teatro Real Dramático el pasado año, quitó importancia a esa historia y dio protagonismo a Tora y a la escritora Selma Lagerlöf, que me dio material para tantas películas.

B. F. • ¿Has visto la obra?

V. S. • Claro, como Ingmar también hizo una versión para la televisión... ¿Crees que nos faltan recursos aquí arriba? Vemos mucho cine y teatro. En pantalla grande. Las proyecciones en vídeo están prohibidas, ¡gracias a Dios!

B. F. – Entonces, ¿no te pareció que te habían relegado exageradamente a un segundo plano? Pues el nombre de la pieza era Los creadores de imágenes.

V. S. • No, Enquist acertó completamente. Nunca me gustó ser el centro de atención. Detestaba la publicidad, especialmente en los Estados Unidos, aunque al final llegué a aceptarla. Por lo menos dejaron en paz a mi familia, ya que no encontraron nada escandaloso para publicar.

B. F. • ¿Pero a que has sido un mujeriego de todas maneras?

V. S. • Insistes. ¿Por qué os interesa tanto la vida privada a los periodistas?

B. F. • Muchas veces nos revela algo importante sobre los antecedentes creativos. O, mejor dicho, sobre los antecedentes de lo creativo.

V. S. • En eso puede que esté de acuerdo. August (Strindberg) y yo hemos hablado mucho sobre ello. Dice que al leer todo lo que se escribe ahora, casi está empezando a comprenderse a sí mismo. ¿Pero mujeriego? Depende de lo que quieras decir. Nunca fui un seductor. Pero era bastante guapo y gustaba a las mujeres, y no tengo por qué ocultar que prefería las mujeres a los hombres. Siempre he querido tener una mujer a mi lado. Quizá tenga que ver con mi infancia. Mi padre era un inútil. La que trabajaba para mantener unida a la familia era mi madre, que había sido actriz antes de casarse. Pero ella murió de parto cuando yo sólo tenía siete años. Vivíamos en América entonces. Mi padre había emigrado cuando yo tenía un año. Así que los diez primeros años de mi vida los pasé *over there*. No fueron años felices, pero por lo menos aprendí inglés, lo cual no me vino mal más tarde.

B. F. • ¿Así que llevabas la profesión de actor en la sangre?

V. S. • Sí, mi madre hablaba a menudo de su vida como actriz y una vez, incluso, me llevó al teatro en Nueva York. Y su hermano, Víctor Hartman, era actor en el Teatro Real. El me ayudó económicamente cuando volví a Suecia. Mi padre había vuelto a fracasar en los negocios y estaba arruinado. Cuando él murió en 1896 —yo tenía 16 años— tuve que volverme artífice de mi propia fortuna y contesté a un anuncio que buscaba actores para una gira de teatro por Finlandia. Di el nombre de mi tío sin decírselo para las referencias, y por lo visto funcionó. Así que yo empecé desde lo más bajo en esta profesión y supongo que después de algún tiempo me convertí en un actor decente. La verdad es que estuve de gira por todo el país durante quince años.

B. F. • ¿Algún papel que quieras destacar?

V. S. • Hicimos de todo, desde farsas hasta tragedias. Tal vez el papel por el que recibí mejores críticas fue el de Maese Olof, el primer gran éxito de Strindberg. Mayor público tuve en *Teodor el cansado*, una farsa de Max Neal y Max Ferner. La representé más de 700 veces.

B. F. • Pero empezaste también a dirigir en el otoño de 1907. Tu primera obra se llamaba *Ingeborg Holm* (1913). Me suena familiar.

V. S. • Sí, sería un paso importante para mí unos años más tarde. Entonces era una pieza recién escrita por un desconocido inspector de servicios sociales de Hålsingborg, que llevamos a escena más que nada por cuestiones locales. El era de Hålsingborg, la obra se desarrollaba allí y mi compañía actuaba en el lugar. Pero nunca llegó a tener mucho éxito. Mi consagración como director llegó unos años más tarde con *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, en la que yo mismo hacía de Tejedor Bottom. La representamos, entre otros lugares, en el Teatro Sueco de Estocolmo durante los Juegos Olímpicos de 1912.

B. F. • Pero a esas alturas ya te había llamado Charles Magnusson, de la productora Svenska Bio, para atraerte hacia el cine.

V. S. • Sí, ocurrió cuando estaba en medio de los ensayos de *Sueño de una noche de verano*, y creo que nunca me he sorprendido tanto —apenas sabía lo que era el cine—. De todas maneras no me lo tomé en serio.

B. F. • Aún así, caíste en la tentación.

V. S. • Sí, es que no había mucho teatro durante el verano, y el cine, en esa época, se hacía únicamente en el verano, por la luz. Así que me vino bastante bien. Siempre me ha gustado trabajar y me acababa de divorciar de una actriz con la que había convivido durante unos años; me tentaba la idea de probar un medio nuevo, aunque por esas fechas era más que nada una atracción de feria. Pero pagaban bien, pues querían que actuara y que dirigiera. Incluso me dieron el título de primer director, a diferencia de Moje (por Stiller), que me había seguido los pasos como actor de provincias, y al que emplearon poco después. Estaba un poco disgustado conmigo por eso, pero aún lo estaba más Georg af Klercker, que había sido oficial militar y fue empleado antes que nosotros. Abandonó Svenska Bio poco tiempo después y se estableció con Hasselblad en Gotemburgo. Tres gallos en la misma cesta eran demasiados, pero Charlie (Magnusson) tenía sin duda buen olfato para buscar gente, pues a todos nos iba bien. En este contexto también deberíamos mencionar a Julle (Julius Jaenzon), empleado como fotógrafo mucho antes que nosotros. Una joya con la que nos encantaba trabajar y quien nos enseñó el oficio.

B. F. • Pero tu primera película no tuvo éxito, ¿verdad?

V. S. • No, simplemente no se proyectó nunca. Fue prohibida en su totalidad por la censura, que se

había establecido el año anterior. La historia de *El jardinero o la crueldad del mundo* (1912), la había escrito Moje y hablaba de un jardinero, que yo mismo interpretaba, que violaba a la hija de un campesino en un invernadero. Por la tristeza y la vergüenza— la hija era en realidad la novia de mi hijo en la obra— se convirtió en prostituta y más tarde se quitó la vida en el invernadero. «Contrario a las buenas costumbres. Alteración del derecho a 'la muerte en la belleza'», se escribió en la ficha de la censura; y en eso a lo mejor podemos estar de acuerdo. La verdad es que era un melodrama terrible, pero la mayoría de las películas eran así en esa época; y fue divertido rodarla. Las escenas con Gosta Ekman y Lili Beck salieron bastante bien.

B. F. • Y en la vida real no hizo falta que la violases. Te enamoraste de verdad y os casasteis, incluso.  
V. S. • Sí, aunque probablemente fue un error. Pero era tan atractiva entonces, y la gran estrella de Nordisk Film. Muy pronto supe que ella era realmente esa mujer fatal que tantas veces interpretó en el cine danés y que tenía una gran debilidad por la bebida. Me salvó el trabajo, pues hicimos una media docena de películas basura cada verano, cortas, pero aún así. El tiempo de rodaje era a menudo una semana o semana y media, así que había que currar mucho. Y el resto del año hacía teatro, como siempre.

B. F. • Y fue el teatro lo que hizo que te hartaras de esa porquería.

V. S. • Sí, claro. Hice bastantes cosas de Strindberg y cuando vi que podía filmarlas, aunque no quedaran muy bien, pensé que tenía que haber mejores guiones de cine que los que rodábamos nosotros, y luego también jugó su papel el azar. Charlie tenía contrato con Hilda Borgström, que era una de nuestras grandes actrices, la estrella mejor pagada de Svenska Bio, y un día llamó y dijo que le quedaban sólo 17 días de su contrato, que expiraba el 1 de agosto. ¿Podía coger tiempo libre ya, o...? Charlie dijo que era tirar el dinero por la borda, así que me dijo que hiciera lo que quisiera con tal de que saliera una película. Entonces me acordé de esa obra de teatro que monté una vez, *Ingeborg Holm*; era un papel perfecto para Hilda, una viuda que acaba en la insolvencia al morir su marido y que pierde a sus hijos y se vuelve loca. También era un melodrama, pero un melodrama de verdad, basado en un caso real. La historia no causó sensación precisamente, como película (1913), pero armó mucho alboroto en la prensa por su crítica contra los servicios sociales. De repente se tomaba en serio una película.

B. F. – Y más tarde la película se llegó a considerar una obra maestra del cine, «la primera película realista», según los historiadores de cine.

V. S. • Sí, y me alegro, de hecho me dejaron que siguiera haciendo algunas películas más con un poco de compromiso social, entre ellas una que trataba de una huelga (1913). Pero llegó la guerra y había que volver a entretener, para que la gente se olvidara de la miseria. Tenía un contrato e hice lo que debía, pero en el verano de 1916 fui a ver a Charlie y le dije que ya estaba bien, que pensaba coger vacaciones y tal vez dejaría del todo el cine.

Charlie se dio cuenta de que hablaba en serio y tuvo la suficiente cordura como para no echarme. En su lugar, me contó que había adquirido los derechos de algunas de las obras de Ibsen y que un joven actor del Teatro Real Dramático, Gustaf Molander, había escrito un guión basado en el poema *Terje Vigen*, de Ibsen. Si lo que quería hacer era coger la bici y volver a Silbodalen, en Värmland, por qué no pasar por Grimstad, donde vivía Ibsen cuando escribió sobre el pescador Terje y su trágico destino durante las guerras napoleónicas y el bloqueo de Noruega por parte de Inglaterra. No le prometí nada, pero de todas maneras pasé por Grimstad en mi bici para contemplar el paisaje. Al volver en agosto dije a Charlie que sí, que me plantearía filmar *Terje Vigen* (1916), pero en ese caso quería mucho tiempo para intentar, aunque fuese por una vez, hacer un buen trabajo. Charlie miraba mucho por el

dinero, pero también tenía intuición para lo que podía salir bien, así que dijo que sí. Estuve rodando casi tres meses y el coste fue tres veces más elevado de lo normal, por lo que en el estreno él estaba muy nervioso. En lo que se refiere a mí no hacía más que pensar en si Edith estaba embarazada o no. La había conocido durante el rodaje y fue un flechazo, supe que ella era la mujer de mi vida.

B. F. • ¿Así que ninguno de los dos llegó a arrepentirse de la decisión de rodar esta película?

V. S. • No, fue un éxito desde el primer momento. Tanto el matrimonio como la película. Además era la primera película que recibió una crítica seria, por el propio Bo Bergman, el gran poeta. Al poco tiempo salió una cantidad de copias tres veces más grande de lo habitual y fueron vendidas al extranjero más de 50 copias.

B. F. • ¿De manera que desde ese momento en adelante te dedicaste al cine literario en vez de al melodrama barato?

V. S. • Pues supongo que un poco de las dos cosas... pero en lugar de al melodrama, a la comedia ligera. No se me daba muy bien como director, pero la interpretaba con mucho gusto y era un género que se le daba bien a Moje. Gustaf escribió un par de películas expresamente para su mujer, Karin Molander, y para nosotros, las de Thomas Graal; también fueron una novedad en el cine sueco.

B. F. • Sin embargo, uno recuerda, sobre todo, las películas literarias, *Los proscritos* (1917) y todas las películas basadas en la obra de Selma Lagerlöf: *El tesoro de Ame* (1919) *El carretero de la muerte* (1920), etcétera.

V. S. • Claro, fueron las películas que recibieron más atención internacional. Sinceramente creo que tuvimos un poco de suerte. Había una guerra mundial y los rodajes se tuvieron que cancelar en muchos países. Estábamos bastante solos en el mercado. Pero al mismo tiempo, lo del cine literario significaba que se trataba de mejores historias, psicológicamente más complejas; además contábamos con el paisaje sueco, que aprovechamos mucho. Nunca me gustaron demasiado las películas de estudio. Si puedo presumir de algo es de que fui, de hecho, uno de los primeros que realmente aprovechó el paisaje como un factor dramático.

B. F. – Y también el paisaje interior. *El carretero de la muerte* no sólo es avanzada técnicamente hablando por sus efectos especiales y sobreimpresiones, sino que esos mismos efectos están incorporados con una gran lógica para describir sueños y fantasías.

V. S. • Sí, había leído algo sobre Freud y sobre su análisis de los sueños, y combinado con las conversaciones que tenía con Selma Lagerlöf, se iba formando la idea de visualizar el subconsciente en el cine también. Selma era una señora mayor encantadora y nos llevábamos muy bien.

Tomábamos té y hablábamos. Los dos éramos buenos oyentes. Nos entendíamos.

Así que me tocó a mí llevar el contacto entre Selma y SF, porque Stiller no le caía bien a ella. Me parece que ha leído demasiadas novelas malas, dijo. Pero estaba contenta con *El tesoro de Ame*. Era una película que encajaba con Stiller. Cuando después hizo *La expiación de Gösta Berling* (1924) yo ya estaba en Hollywood. Casi digo: gracias a Dios, pues por poco estalla un gran conflicto con Selma, y yo mismo había tenido, por primera vez, un pequeño conflicto con Charlie. El cine americano llegó como un terremoto después de la guerra y a Charlie le pareció que lo imitáramos un poco más. El resultado fue un par de películas basura de las que hoy en día no quiero asumir la responsabilidad.

B. F. – De manera que la oferta de Hollywood llegó como un ángel salvador para rescatarte.

V. S. • Se podría decir que sí, pues allí me recibieron como un renovador e Irving Thalberg me dio prácticamente carta blanca. *Nombre al culpable* (1923, EE UU) de Hall Caine, era material literario

sólido, aunque quizá no de la categoría de un premio Nobel, y la obra dramática *El que recibe las bofetadas*, de Leonid Andrejev, la elegí yo mismo (1924, EE UU). La había hecho en teatro, en Suecia. Luego filmé *Amor de padre* (1925, EE UU), de Selma Lagerlof, desgraciadamente ya desaparecida, pues resultó ser una película bastante buena, y la novela de Hawthorne, *La mujer marcada* (1926, EE UU), que ya era un clásico americano.

Fui afortunado allí. Por lo menos los cinco primeros años. Luego llegó el cine sonoro y el arte cinematográfico dio un paso atrás —al principio—. Había tanta alegría por el sonido que se olvidaba la imagen, que a mí siempre ha sido lo que más me ha interesado. Se puede ver en *El viento* (1927, EE UU), tal vez la mejor película que hice allí. Pero quedó aparcada año y medio con la llegada del cine sonoro.

B. F. • ¿Estabas a gusto con tu estatus de estrella allí?

V. S. • Yo diría que las dos cosas... una vez más. Estar en el candelero no me atraía. Intentaba evitar a la prensa. Pero claro que me agradaba cuando recibía buenas críticas y gratificaciones porque mis películas tenían éxito; y por supuesto que me llenó de orgullo cuando Chaplin dijo de mí que era el mejor director del mundo.

Además, pude trabajar con los mejores actores: Lon Chaney, Norma Shearer, John Gilbert y, sobre todo, Lillian Gish. Ella se convirtió en amiga de por vida. Y, además, conseguimos traer a Garbo y a Lars Hanson de Suecia. También tuvieron éxito. Solamente Stiller fracasó, pues yo no tenía ningún problema con la lengua, pero él sí, y eso, en combinación con su carácter, fue desastroso.

B. F. • Cuando volviste en 1930, ¿realmente pensaste que sería para siempre?

V. S. • Quizá sí, quizá no... Los niños tuvieron algo que ver. Quería que fueran al colegio en Suecia. Pero también estaba lo del cine sonoro. No me atraía como director y ya no tenía la misma libertad para elegir el material que me convenía. Cuando recibí la oferta de Suecia para filmar *La señorita Julia*, era tentador; sin embargo, una vez en Suecia querían que en su lugar hiciera *Markurells i Wadköping* («Los Markurell de Wadköping», 1930). Hjalmar Bergman era un viejo amigo mío, y por aquella época estaba en bastante mal estado, de manera que no pude decir que no. Además, iba a tener una oportunidad de volver a actuar, cosa que no había podido hacer en Hollywood. El resultado fue una película sonora; pero no era buena.

B. F. • ¿Y te quedaste en Suecia?

V. S. • Hubo intranquilidad económica en el mundo. El crack de la bolsa de Estados Unidos en 1929 había dejado huella. En Suecia llegó la crisis de Kreuger. Había ganado mucho dinero y me podía permitir una vida más relajada. Llevar la vida que yo quería, es decir, volver a hacer teatro y estar con la familia. Habían echado a Charlie de SF y el cine sueco de los años treinta no me atraía. Korda me ofreció hacer una película sobre Jesucristo, en Inglaterra, y me gustó la idea —quería hacer un filme centrado en el personaje de Poncio Pilato—, pero quedó aparcado y en su lugar me tocó hacer una película de época, convencional, ambientada en el siglo XVII, *Bajo el manto escarlata* (1937). No era mi género. Como tan poco lo era el cine sueco de los años treinta. Hasta que Cari Anders Dymling se convirtió en director de SF en 1942, no me apeteció volver, pues él tenía una orientación completamente distinta, y apostaba más por la calidad.

B. F. • Pero no te contrataron como director, sino como director artístico...

V. S. • Sí, y me vino mejor, ya no era joven. Iba a cumplir 63 años. Al mismo tiempo, la SF iba a celebrar su XXV aniversario en 1944, y Dymling quería una producción de aniversario y me pidió que me encargara yo. Dicho sea de paso, ya antes de empezar con ella hicimos un par de películas

buenas e importantes, el drama sobre la ocupación *Una nación en llamas* (1943) y *La palabra de Kaj Munk* (1943). Las dos dirigidas por Gustaf Molander, quien me había escrito guiones un cuarto de siglo antes y que luego me había seguido un poco los pasos. Me gustó volver a colaborar con él.

B. F. • ¿Pero también hiciste tus propios descubrimientos?

V. S. • ¿Te refieres a Ingmar? Bueno, seguramente se habría abierto camino él sólo, sin mi ayuda, pero indudablemente me llamó mucho la atención un guión suyo sobre su época escolar, *Tortura* (1944), que Alf Sjöberg realizó tan estupendamente. Fue el número uno en la producción del aniversario, y luego le eché una mano cuando hizo su primer largometraje, *Kris* («Crisis», 1945). Tenía bastantes problemas consigo mismo y un temperamento como el de Stiller, así que yo sabía más o menos cómo tratarle. Necesitaba calma a su alrededor, simplemente; luego me alegré de que se interesara tanto en mis películas antiguas, en cómo las había realizado, etcétera.

B. F. • ¿Pero no te quedaste en SF muchos años?

V. S. • No, por varias razones. Sobre todo porque falleció mi mujer en el otoño de 1945. Me quitó las ganas de vivir. Incluso dejé de llevar mi diario. Luego hubo ciertos conflictos con los directores, que se consideraban entonces ya consagrados. Estuve muy en contra de *Resan bort* (1945, «El viaje largo»), de Alf Sjöberg, y tampoco resultó una buena película. Lo más triste fue el conflicto que tuve con Dreyer, al que había invitado Dymling para hacer cine. Nunca me han gustado los conflictos, he preferido retirarme, pero eso no lo puedes hacer como jefe.

Bien es cierto que Dymling me protegía, pero me iba retirando cada vez más; prefería hacer teatro. *La muerte de un viajante* iba bien con mi estado de ánimo, *Swedenhielms* («Los Swedenhielm») también, y me seguían ofreciendo algunos papeles en el cine. Me alegré cuando me llamó Ingmar Bergman. Mi papel de director de orquesta en *Hacia la felicidad* (1949) me gustó mucho.

B. F. • De manera que terminaste tu carrera profesional de la misma manera que la empezaste, como actor, incluso como actor de compañías en gira por el país.

V. S. • Sí, y se habla de ciclos que se cierran. Yo volví donde empecé; solo. Edith ya no estaba, las hijas casadas. Nunca he tenido aficiones. En todo caso actuar. Así que esa vida me gustaba y me convenía. Volver a los viejos lugares. Vivir de los recuerdos, y durante unas horas vivir la vida de otro, sobre el escenario. Volver al hotel, poder estar solo y al mismo tiempo atendido.

B. F. • ¿Y tu vida ahora?

V. S. • Naturalmente es más rica. Tengo mi querida a mi lado, Edith, y todos los viejos amigos. Vemos mucho cine, por supuesto, y Charlie, Julie y yo jugamos al *bridge* con Gustaf Molander. Y Edith y Lillian Gish han hecho muy buenas migas con Ingrid, la esposa de Ingmar, que acaba de llegar. Me alegro de verdad de que se hayan hecho tan buenas amigas, y sé exactamente cómo se siente Ingmar allí abajo, entiendo que se aísle. Pero poder ser creativo hasta el último momento, algo que yo tuve la oportunidad de ser, lo tiene bien merecido. Acabamos de ver *Infidel* (2000), de Liv Ullman, basada en un guión de Ingmar, y seguro que guarda más sorpresas en la manga antes de que le tengamos por aquí. Así que aquí arriba no tenemos prisa.

*La añoranza ya no es lo que era*, como tituló Simone Signoret sus memorias. Ella debió tener un presentimiento de la vida de aquí arriba. Seguimos teniendo nuestros sentimientos — pero nunca nos atormentan.

Traducción: Martin Lexell

**Fecha de creación**

30/01/2001

**Autor**

Bengt Forslund

*Nuevarevista.net*