



INGMAR BERGMAN.

MÀSCARES, MIRALLS, REPRESENTACIÓ

JOSEP GRAS

L'any passat, tot bon cinèfil —i també qui no en sigui, només cal sentir-se posseïdor d'una certa sensibilitat cultural i artística—, havia de celebrar els cent anys del naixement d'Ingmar Bergman (Uppsala, 1918 – Farö, 2007), un dels gegants del cinema europeu la influència del qual, però, va acabar tenint un abast mundial. El cineasta suec va enaltir el que avui és poca cosa més que una gran indústria —llevat, és clar, d'honorables excepcions— a la categoria d'art; no pas inferior, tot i que lògicament diferent, al teatre, la literatura o la pintura, àmbits amb els quals va mantenir un diàleg fèrtil al llarg de tota la seva extensa trajectòria.

Conscients de la magnitud d'una obra extraordinàriament fecunda tant en quantitat com en qualitat, que ha generat innumbrables estudis, assaigs, articles, cicles i actes d'homenatge específics i amb caràcter transversal, etc., la pretensió d'aquest article no pot ser altra que la d'una aproximació a aquest immens llegat: necessàriament acotada, modesta però amb voluntat de rigor i, això sí, en tot moment gaudida des del goig i l'admiració que neix del coneixement. El que proposem aquí és el recorregut d'un itinerari per alguns títols emblemàtics de la seva filmografia, a partir d'un criteri d'afinitat personal —però documentat en fonts objectives i més expertes—, que vol ser alhora una invitació al visionat d'aquestes peces cinematogràfiques magnífiques i vigents malgrat la distància en el temps en què foren realitzades.

Ens referim a una vigència no tan sols artística, sinó també temàtica i intel·lectual d'influència multidisciplinària.

Ingmar Bergman va ser un creador en un sentit ampli, un artista contínuament afamat, complet. Sempre es va prendre molt seriosament la creació artística. «Si, malgrat tot, la meua intenció és continuar fent art, només és degut a una raó: la curiositat». L'artista, deia també, posa al servei de cada individu, de la comunitat, la seva condició, la comparteix.¹

1. Bergman sempre va ser molt crític amb la valoració que la societat feia de la feina dels artistes, amb la importància que es concedia al món de l'art i a les seves diverses manifestacions. Aquesta preocupació del cineasta és ben palesa en moltes de les seves pel·lícules, algunes de les quals ressenyem en aquest article.



Max von Sydow, un dels actors habituals del cine de Bergman

Destacat sobretot com a cineasta, va ser l'autor d'una cinquantena de pel·lícules entre 1945 i 2003. Guionista a la pràctica totalitat d'aquestes, les va dirigir totes elles acompanyat sempre d'un equip lleial de col·laboradors tècnics i d'un elenc d'actors i actrius que hi van interpretar força personatges i que són ja considerats com una part inseparable del seu cinema. Els rostres de Max von Sydow, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin o Liv Ullmann —per citar només alguns dels més habituals— són inesborrables de la nostra memòria cinematogràfica, així com també ho són les imatges descarnades, d'una composició visual que combina la poètica i la nuesa del sentiment amb la pressió del context, que Bergman sabia emfasitzar d'una manera tan particular als seus films.

Però convé no oblidar que Bergman va ser també, o essencialment, un home de teatre, a més d'escriptor.² De fet, la seva experiència als proscenis té una influència determinant i se'n pot resseguir l'empremta en tota la trajectòria cinematogràfica. Entre 1938 i 2004, Bergman va realitzar més de cent cinquanta muntatges, posant en escena els que van ser els seus dramaturgs predilectes, però també servint-se'n com a font d'inspiració: August Strindberg (*El somni*, per exemple), Henrik Ibsen (*Hedda Gabler*) i William Shakespeare (*Macbeth*; però també present a *Somriures d'una nit d'estiu* o *Fanny i Alexander*, entre altres).

La teatralitat és una de les principals característiques de les seves pel·lícules. Hi és present en l'organització del procés de rodatge i de l'equip, des de l'inici. En l'alt nivell d'interpretació que obté dels seus actors i actrius, prodigiosos gairebé sempre —secundaris inclosos—, vorejant el sublim podríem dir sense por d'exagerar. «No és real el que passa dins d'aquestes quatre parets», tal com diu Henrik Vogler, el director de teatre de

2. Autor de dos llibres de memòries, *Llanterna màgica* (1987) i *Imatges* (1990), tres novel·les: *Les millors intencions* (1991), *Nens del diumenge* (1993) i *Confessions privades* (1996) i diversos assaigs sobre cinema.



Un estiu amb Monika, 1953

Després de l'assaig (1984) en un moment revelador d'aquest film de recapitulació, «només és una representació, però ho sembla (real) i aquí rau la gran generositat dels artistes».

El caràcter teatral es materialitza també en la presència com a element de figuració rellevant a les seves pel·lícules: grups d'actors i petites companyies de circ ambulants, prestidigitadors i comedians, artistes del gest i de la declamació que fan de l'artifici la seva principal eina de treball i el seu refugi.

L'experiència de Bergman als escenaris va nodrir la seva formació com a cineasta. Va ser una font importantíssima de reflexió sobre la realització de ficcions, la construcció d'una obra que es complementa i s'actualitza de manera permanent i l'alta consideració del treball actoral.

Un estiu amb Monika (*Sommaren med Monika*, 1953).³ Blanc i negre. Guió d'Ingmar

3. Una bona part de les pel·lícules d'Ingmar Bergman es podien veure al nostre país, durant els anys 70 i 80, en les anomenades aleshores sales d'art i assaig; ben poques en sales comercials. Posteriorment, els cine-clubs i les filmoteques serien els encarregats de difondre la seva filmografia i, ja en els temps actuals —que ja comencen, però, a ser pretèrits— el DVD, prenent el relleu al VHS, es va convertir en el gran mitjà on es van editar les pel·lícules del cineasta suec. Tots elles, llevat d'una minoria en anglès o alemany, sempre en V.O. en suec i subtitulades en castellà. Els títols que han estat visionats i analitzats per a aquest article s'han escoltat en aquesta darrera opció que acabem d'esmentar.

Bergman i P. A. Fogelström, basat en una novel·la d'aquest darrer.

Aparentment només es tracta d'una història d'amor, d'*amour fou*, entre un noi i una noia que viuen fastiguejats en una ciutat grisa i fosca —Estocolm, els anys de la postguerra europea—, atrapats en una quotidianitat closa, rígida, indiferent als anhels o les il·lusions. Monika i Harry s'aferren a l'atracció i l'enamorament que va sorgint entre ells com a única escapatòria a la infelicitat del seu entorn familiar i social: famílies immerses en una convivència degradada, uns llocs de treball —els de tots dos— on la humiliació pel fet de ser jove i dona és habitual en el tracte diari.

El que ens diu el film, però, és més ambiciós. L'amor també és fugaç, ens diu Bergman, com totes les altres coses. El desig de llibertat és un miratge, bonic, enlluernador, que aviat topa amb la crua realitat, amb els imperatius econòmics de la subsistència. La parella no és un món còmode, sinó difícil, contradictori, potser fins i tot autodestructiu. Aquest és un dels temes presents en tota la filmografia del cineasta suec, que es materialitzarà més endavant en títols com *El corc* (1971), *Secrets d'un matrimoni* (1973) o *Sonata de tardor* (1978), exemples representatius d'aquesta línia.

També és un cant a la vitalitat del desig i a l'expressió de la sexualitat, encarnats aquí per una Harriet Andersson sensual i eròtica, desinhibida en la seva relació amb el Harry. La llarga mirada de la Monika a la càmera és vista com una certa claudicació de la voluntat davant la crida de la voluptuositat i del plaer.

Una de les pel·lícules que va contribuir al prestigi creixent d'Ingmar Bergman a nivell europeu. Jean-Luc Godard li va dedicar en el seu moment un article rotundament elogiós.⁴

4. Godard, a *Arts*, 30, juny de 1958, on entre altres coses diu: «Bergman és el cineasta de l'instant. La seva càmera vol atrapar el segon present en el que té de més fugaç i aprofundir-hi per atorgar-li un valor d'eternitat».



Nit de circ, 1953

Nit de circ (*Gycklarnas afton*, 1953). Blanc i negre. Guió d'Ingmar Bergman

Una faula existencial amb un to tragicòmic sobre el sentit de la vida, les oportunitats perdudes, l'acceptació dels propis fracassos. Bergman situa en el centre d'aquesta farsa una companyia de circ que malviu arrossegant-se per pobles i llogarets. La pel·lícula es mou en tot moment entre el grotesc i la pulsio dramàtica que batega sempre entre els personatges principals, sobretot entre l'Albert (el cap de la *troupe*) i la seva amant Anne, compartint molts dels instants d'angoixa de la parella el pallasso Frost. Precisament aquest últim protagonitza una de les escenes més inquietants en el que és com un pròleg a l'acció posterior. Patètic i histriònic a parts iguals, el rocambolesc rescat que emprèn Frost de la seva muller convertida en la riota d'uns militars és premonitori del que succeirà els propers dies al campament circense.

Les dificultats econòmiques fan que l'Albert hagi d'anar a implorar la compassió —aquesta seria la paraula— del director del teatre de la vila. Tots ells són artistes, però no són vistos al mateix nivell i la gent els rep de manera diferent. El públic no comprèn el seu desassossec interior, en el millor dels casos només és una distracció. L'Albert, com Frost, també la jove Anne a la seva manera, han d'acabar mirant-se al mirall, ja treta la màscara amable que duïen, i constatar les traces fermes del fracàs en el rostre.

Aquest és un dels trets distintius més importants del cinema de Bergman: la presència de la màscara en les vides dels seus personatges; el seu ús gairebé inevitable —ens ve a dir Bergman—, així com l'acte de desprendre'ns-en per aspirar a la redempció personal.

L'altre, sens dubte, és el mirall: no trobaríem possiblement ni un sol dels treballs cinematogràfics de Bergman on en algun moment no s'hi contemplen, sovint escrutadors, aquests homes i dones de ficció trasbalsats pel rumb erràtic o massa intricat que prenen les seves vides. La imatge d'ells mateixos que els retorna els interpel·la, els mostra sobretot en allò que s'han convertit, els retreu de manera silenciosa el llast feixuc del seu propi passat, i s'adonen que no poden desfer-se'n. El mateix Bergman, en un fragment del seu primer llibre de memòries *Llanterna màgica* es pregunta:⁵ «Ens van posar màscares en lloc de rostres, ens van donar histèria en comptes de sentiments, vergonya i remordiment on hi hauria d'haver tendresa i perdó?».

5. Bergman va escriure dos llibres de memòries, el primer dels quals publicat per primer cop el 1987 (traducció castellana de 1988), *Llanterna màgica*: és segurament el més interessant pel que té de revelador de la seva vida personal. El cineasta suec hi explica també anècdotes i vivències relacionades amb els seus rodatges, però manté un to de pretesa sinceritat cap al lector. L'altre, *Imágenes* (1990; Tusquets, 1992), se centra més en les reflexions del cineasta sobre els processos de creació dels seus films.



El setè segell, 1957

Altres films seus com *El rostre* (1958), *El ritu* (1969) o *Persona* (1965) també posen de manifest la indefensió que experimenten els éssers humans quan s'enfronten a la seva pròpia nuesa.

El setè segell (*Det sjunde inseglet*, 1957). Blanc i negre. Guió d'Ingmar Bergman, basat en la seva obra *Pintura sobre fusta*.

La Mort és la gran protagonista d'aquesta lloada pel·lícula de Bergman. En majúscula, tal com l'hem escrita; i també en minúscula com la gran dalladora, la presència invisible però sempre a l'aguait que espera el seu moment.

Ambientada en una època medieval fosca i supersticiosa, tenallada per la por irracional al càstig de Déu, el cavaller Antonius Block, esgotat i desil·lusionat després d'haver estat a les croades, desafia la Mort quan el ve a buscar (inquietant, magnífica l'encarnació de l'actor Beng Ekerot), a una partida d'escacs, segur de poder guanyar-lo i ajornar així la seva darrera hora.

Mentre l'un i l'altre demoren els moviments sobre el tauler, les escenes en què els mortals viuen temorosos el dia a dia, no sentint-se enlloc a recer de la pesta que fa estralls arreu, se succeeixen com en un retaule il·lustratiu del periple pel qual passen Block, el seu escuder Jöns —culte, crític—, una família de comedians, la noia maltractada que s'afegeix al grup i algun altre personatge peculiar abans de ser engolits per aquell qui va dient que és el no-res.



Maduixes silvestres, 1957

El cavaller pregunta constantment on és Déu, demana que es mostri, que es compadeixi de la seva dissort, que li reveli què hi ha després de la vida terrenal. Qüestions que no obtenen en cap moment la més mínima resposta. No hi ha possibilitat de diàleg; no hi ha negociació possible, tal com acaben constatant Block i el seu seguici ja al final de la fugida. Escac i mat.

El despotisme de la mort, la seva inexorabilitat. I amb la seva arribada, la caiguda de les darreres màscares: aquest és el principal eix vertebrador d'aquesta faula. Però, íntimament vinculada, també hi és la qüestió de l'existència de Déu, o la seva absència, per ser més fidels al pensament de Bergman. Aquest és un dels grans temes recurrents a la seva filmografia. Davant del silenci, del gran enigma que acompanya sempre la religió, del mal que pot causar el seu adoctrinament, ¿només ens resta —es pregunta Bergman— el consol de la fe? I de què serveix, si no hi ha cap certesa? Per fer més desgraciat i orfe l'ésser humà? Magnífiques pel·lícules com *Els combregants* (1963), *El silenci* (1963), *Crits i murmuris* (1973) hi aprofundeixen.

Maduixes silvestres (*Smultronstället*, 1957). Blanc i negre. Guió d'Ingmar Bergman.

Juntament amb l'anterior *El setè segell* i altres com *La font de la donzella* (1960), les ja esmentades *Secrets d'un matrimoni* i *Crits*

i murmuris —ambdues de 1973—, una de les més referenciades com a representatives de la filmografia del cineasta suec. Considerada per la crítica i els estudiosos de l'obra bergmaniana com un dels cims de la seva trajectòria, aquesta cinta protagonitzada pel llegendari Victor Sjöström i la magnífica Ingrid Thulin també constitueix una valenta reflexió sobre la mort.

Vertebrada a l'entorn d'un viatge que emprèn el vell Isak Borg per assistir a l'acte d'homenatge a tota una trajectòria acadèmica que ha de celebrar-se a la capital, acompanyat de la seva nora Marianne, la pel·lícula es desenvolupa principalment a partir d'uns somnis que té aquest professor ja jubilat abans i durant el trajecte. La irrupció del món oníric en la dimensió real del protagonista serveix perquè aquest home, ja al tram final de la seva vida, s'adoni d'alguns errors importants que va cometre en el passat —dels quals probablement no era prou conscient o els defugia— i intenti ara, quan sembla que s'acosta l'hora final, reparar-los canviant d'actitud amb relació a les persones del seu entorn familiar. Inicialment reticent, l'ancià acabarà també enfrontant-se al mirall confús i una mica distorsionador del que ha estat la seva vida i recuperar-ne, o descobrir-ne, l'essencial.

La conclusió a què Bergman ens vol fer arribar sembla clara, tot i que no gens fàcil: l'individu només és capaç de reconciliar-se amb ell mateix, de reconèixer les accions equivocades o injustes que hagi pogut cometre —també les nafres mal curades i les reminiscències dels traumes— quan se li apropa la mort. I, tanmateix, l'expiació d'alguns sentiments no està garantida.

Bergman va arrossegar sempre el dolor de la ferida. Va intentar exorcitzar els seus dimonis per mitjà de la creació artística. El miracle del descobriment del cinematògraf, quan era un nen una mica atordit per les prohibicions de casa, el va salvar; sempre va ser el detonant, com el gust únic de les maduixes acabades de collir per al professor Isak.



El silenci, 1963

El silenci (*Tystnaden*, 1963). Blanc i negre. Guió d'Ingmar Bergman

Juntament amb *Com en un mirall* (1961) i *Els combregants* (1963), tanca l'anomenada trilogia del silenci,⁶ una etapa fascinant en la filmografia del cineasta. Sven Nykvist, qui va ser el fotògraf de Bergman durant més de trenta anys, qualificava aquestes pel·lícules de «peces de cambra»: autèntiques joies cinematogràfiques amb pocs personatges i una acció molt delimitada en l'espai i el temps narratiu; elaborades amb un ús del ritme i del to exquisit.⁷ Inquietant de cap a cap i demolidora en el seu missatge, *El silenci* ens mostra dues germanes i el fill d'una d'elles que arriben amb tren a una ciutat inhòspita, on es parla una llengua desconeguda, immersa en una situació de guerra i a punt de ser ocupada per forces militars alienes o ja en plena ocupació. Els tres viatgers s'allotjaran en un estrany hotel, on els altres únics hostes són una família de nans malabaristes i el conserge, fugint no tan sols de l'exterior hostil sinó de la incomunicació i de la rancúnia que habita latent entre les dues dones i que acabarà esclatant, de la qual el nen, com no podria ser altrament, n'és una víctima indefensa.

6. També coneguda amb el nom de «trilogia del silenci de Déu».

7. Ferrando García, Pablo. Al llibre *Máscaras de la carne*, p. 137-138.



Crits i murmuris, 1973

Els estralls de la guerra, ens diu Bergman, no són només aquells visibles i materials; corrompen la persona per dins, l'emmalalteixen de per vida. No hi ha regeneració possible, ni consol. Déu no hi és, o calla com sempre; no s'hi pot confiar. De la mateixa manera que no cal esperar res de l'ésser humà, ni el més petit gest d'humanitat. Vet aquí la conclusió. En circumstàncies extremes com aquesta, ni les màscares ens poden protegir. L'esperança no és res més que un miratge.

Tot i les diferències estilístiques i en l'evolució argumental, el missatge pessimista es reproduïx també a *La vergonya* (1968), on una parella de músics pateix l'infern de la guerra, de l'exili desesperat, del confinament inhumà. De la pèrdua de tota dignitat, al capdavall.

Crits i murmuris (*Viskningar och rop*, 1973). Color. Guió d'Ingmar Bergman.

Un altre dels cims indiscutibles en la trajectòria de Bergman. Considerada com un dels moments culminants de la seva filmografia, és un dels treballs més commovedors sobre el dolor. El sofriment físic de l'Agnes, que pateix un càncer en un estadi terminal, traspasa la pantalla, el fotograma, per incrustar-se en l'espectador; gairebé el podem percebre corpòriament, de la força que desprèn la superb interpretació d'Harriet Andersson.

Cada cop més propera la mort de la més petita de les tres germanes, les altres dues s'han

traslladat a viure a la mansió per cuidar-la en la seva agonia. Però no és una veritable estimació la que guia la seva acció, tal com es veurà; de nou, som davant un fingiment que s'amaga fins que el fatídic desenllaç esmicolarà brutalment les màscares de la Karin i de la Maria. Només Anna, la criada, estarà al costat de l'Agnes fins al darrer espasme, donant-li fins i tot un escalf físic que l'ajudi a morir amb una mica de pau.

La tirania de la mort no tan sols no ha enten-drit uns éssers propers, sinó que ha tornat a obrir les cicatrius —enganyosament tancades— d'un passat comú ple de malentesos i de fredor en les relacions. Un roig encès —més significatiu de la corrupció dels sentiments i de l'absència d'amor que ho envaeix tot, les estances, el dia i la nit—, marca aquí les transicions entre escenes, conduint les evocacions i els retorns al present de les germanes, mentre l'Agnes implora gemegant terriblement, sense paraules, una darrera mostra, encara que sigui representada, d'afecte fraternal.

Ambientada a l'inici del segle XX, *Crits i mur-muris* esdevé corprenedora per la seva contun-dència temàtica i interpretativa, en el que és un exemple de narrativa fílmica sòbria: la incapacitat d'estimar, l'irritant silenci de Déu, la manca absoluta de compassió, l'absència de vida, l'extrema vulnerabilitat davant la mort.

Fanny i Alexander (*Fanny och Alexander*, 1982). Color. Guió d'Ingmar Bergman.

Juntament amb *Saraband* (2003), tot i la distància en el temps, són considerades com el testament cinematogràfic de Bergman. *Fanny i Alexander* és la gran obra on es recullen i es mostren els temes que han caracteritzat tota una trajectòria. El colofó monumental —més de tres hores—, ple de vitalitat —aquí sí, el mateix autor ho confessava a les seves memòries—,⁸ de renovada



Fanny i Alexander, 1982

il·lusió malgrat tot cap a la condició humana. És un acte de celebració de la vida, d'afirmació de l'amor i de la generositat que habiten encara en l'ésser humà.

Amb un component clarament autobiogràfic, la pel·lícula suposa una revisitació de la infantesa del mateix Bergman però en clau més positiva. Els clarobscurs d'aquells anys, com l'alternança de claror i fosc que genera el cinematògraf, donen pas a una lluminositat serena. Una voluntat de conciliació amb el nen que no ha deixat d'exis-tir: «Tota la meua vida creativa prové de la meua infància», havia dit més d'una vegada.

Fanny i Alexander és també un homenatge rotund al món del teatre i a la literatura, als autors que li han estat font d'inspiració permanent (Hoffmann, Strindberg, Shakespeare, Ibsen, Strindberg...). Narrativa fílmica i construcció dra-màtica es combinen en el que és un immens retaule humà: un darrer exercici de prestidigitació artística.

8. «Finalment vull donar forma a l'alegria que, malgrat tot, hi ha dins meu i que tan feblement he reflectit en el meu treball». A *Imágenes* (Tusquets, 1992).

9. El cinema de Bergman té algunes figures estilístiques sempre presents als seus films, com l'ús del primer pla, o primeríssim pla (es diu que els rostres dels seus personatges són per ells mateixos un territori, una geografia humana per explorar); la frontalitat (les mirades a la càmera, als *miralls*); el tancament del pla, i tants altres [MANDELBAUM, 2007]

EPÍLEG

El cine d'Ingmar Bergman va assolir allò que és tan difícil d'aconseguir i que és una veritable fita per a un artista, sigui cineasta com en aquest cas, o escriptor, pintor, compositor... Una personalitat pròpia, valenta, reconeixedora,⁹ independent de les tendències del moment, aliena als imperatius comercials. La seva filmografia recull les obsessions d'aquest demiürg de la paraula i de la imatge; els seus conflictes interiors, el sofriment contingut de l'home que va viure torturat pel record d'una infància desgraciada, marcada sobretot per un pare estricte, de rígides conviccions morals i religioses, poc afectuós. L'empremta deixada per la figura paterna és ben palpable en moltes de les seves pel·lícules. Un abisme sense fons, tal com ell mateix va arribar a definir el món de la seva infantesa en una de les moltes confessions autobiogràfiques de *Llanterna màgica*.¹⁰

Tota l'obra de Bergman documenta les grans preguntes sobre l'existència humana que es va plantejar. A través d'un univers de ficció rotund, incisiu, ple d'imatges i d'escenes punyents, lúgubres, sovint poc condescendents i fins i tot cruels amb la sensibilitat de l'espectador, Bergman ens aboca a l'abisme per mirar-hi sense por. Explora el sentit de la vida, els límits de la representació, les nueses de l'ànima humana.

Arribats al final d'aquesta curta travessia que, en realitat, vol ser l'inici d'un trajecte necessàriament personal i de més durada, i tot just a punt de començar, ens adonem que els grans interrogants que Bergman va desenvolupar a les seves pel·lícules són del tot vigents; incòmodes, insistents, profundament reveladors si ens hi volem encarar amb valentia. El creador incansable, l'home controvertit i emocionalment inestable que va esperar a Farö la

10. Diu al respecte: «Em precipito de cap a l'abisme de la vida, això sona grandios: m'hi precipito de cap. Però l'abisme és real i, a més, no té fons» (p. 302).

visita definitiva de la Mort, com l'Antonius Block al seu castell, va triar la imatge i els escenaris per edificar-hi un conjunt temàtic extraordinàriament coherent, devastador en la seva honestedat intel·lectual. D'una bellesa no gens complaent.

¿On s'acaba l'escena, ens podem preguntar com ho feia Bergman, aquesta gran representació on els éssers humans caminen sols —sovint d'esma— entre llops i voltors, on les màscares acaben travessant la carn? I on, doncs, comença la vida?

BIBLIOGRAFIA

- Ingmar Bergman, Jacques Mandelbaum (*Cahiers du cinéma*). Madrid: Prisa, 2007.
- *Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)*. Juan Miguel Company Ramón (ed.). Santander: Shangrilá ediciones, 2018.
- Ingmar Bergman. *Fuentes creadoras del cineasta sueco*. Francisco Javier Zubiaur. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.
- *Linterna mágica. Memorias*. Ingmar Bergman. Barcelona: Tusquets, 2015.
- *Imágenes. Memorias*. Ingmar Bergman. Barcelona: Tusquets, 1992.
- «Ingmar Bergman. Centenario de un cineasta fundamental» (coord. Tomàs Fernández Valentí), a *Dirigido*, n. 490, juliol-agost 2018. Barcelona.
- «Ingmar Bergman. Cuaderno de trabajo (1955-1974), 1972», a *Caimán, cuadernos de cine*, n. 73 [124], juliol-agost 2018. Madrid.
- *Bergman, el seu gran any*, pel·lícula de Janet Magnusson sobre el cineasta suec. Versió en DVD, editada per Acontracorriente films, Barcelona, 2018.
- Ingmar Bergman [www.ingmarbergman.se]

JOSEP GRAS CARMONA (Manresa, 1959) és llicenciat en Ciències de la Informació a la UAB (1996). Entre el 1997 i el 2006 va exercir la crítica literària a *Regió 7*. El 2011 va obtenir el Diploma d'Estudis Avançats a la UPF en Comunicació Social. Autor del blog literari *El baluard*.

