

# Memoria del exilio

## Ingmar Bergman

Mi exilio, libremente elegido, empezó en París la primavera de 1976. Después de un cierto vagabundear llegué por casualidad a Munich. Por otra casualidad entré en el teatro Residenz, que es el equivalente del Dramaten de Baviera. Allí dirigí once obras, adquirí una serie de experiencias importantes y cometí bastantes tonterías. Voy a tratar de describir todo esto de la manera más breve y clara posible.

### EL TEATRO

El edificio está empotrado entre la Opera y la Residencia, con la fachada hacia la plaza de Max-Joseph. El edificio fue construido poco después de la guerra y, a diferencia de la Opera, es feísimo por fuera y por dentro.

El salón, que tiene más de mil localidades, parece un viejo cine de la época nazi; el suelo es plano y no favorece la visión, las butacas son estrechas, están muy pegadas unas a otras y resultan de una incomodidad espantosa. Si uno es bajo se está más cómodo, pero no se ve; si se tiene la estatura normal de Suecia, se ve mejor, pero no se sabe dónde meter las rodillas.

La relación entre el escenario y la sala es inexistente: el escenario no empieza nunca o es el salón el que no termina, o al revés. Los colores son gris ratón y ladrillo sucio. En el techo brilla una araña horrorosa con luces de neón, como los apliques de las paredes, que emiten un fuerte zumbido. La maquinaria del teatro está gastada y no se usa porque, según las autoridades, es peligroso hacerlo.

¿Hay algo bueno que decir del teatro? Por supuesto: la acústica es extraordinaria, de una rara perfección. El escenario está bien planeado, da sensación de espacio e intimidad.

### LOS ACTORES

Alemania Occidental tiene un montón de teatros municipales. Lo mejor se concentra en unos pocos; por un lado el sueldo es más alto y por otro no se corre el riesgo de pasar desapercibido. Los directores de teatro y los críticos acuden de todas partes para ver lo que se está haciendo.

Apenas si hay directores y escenógrafos con contrato de trabajo fijo, lo que entraña grandes ventajas. Los actores tienen contrato por un año y pueden ser despedidos por cualquier razón. Sólo los que llevan más de quince años en el empleo están a salvo del despido libre.

La inseguridad es, por tanto, total, lo que tiene ventajas e inconvenientes. Las ventajas son evidentes y no requieren comentarios. Las desventajas son las intrigas, las agresiones, el servilismo, el miedo y el desarraigo.

El ritmo de trabajo es duro. En la sala grande se producen ocho piezas; en la aneja cuatro y en el teatro experimental un número variable. Hay funciones todos los días, se desconoce el descanso semanal y se ensaya seis días por semana, también por las noches. El grado de profesionalidad es extraordinario: la sabiduría, la aplicación, la capacidad de aguantar contratiempos, persecuciones e inseguridad, son notables.

El trabajo es, pues, duro y el período de ensayo rara vez pasa de ocho a diez semanas.

Como norma, los actores se saben el papel de memoria a los pocos días de empezar los ensayos. Eso de ir con los papeles delante hasta el día de ensayo general es un fenómeno de pe-

reza que yo sólo he visto aquí en nuestro país. Sin embargo, este tema es tabú y me cuidaré mucho de tocarle. Pero no empecemos entonces a quejarnos de la mala economía de los teatros.

Volviendo a Munich: hay una tendencia a deshacer las compañías estables. La Opera ya ha racionalizado a sus empleados artistas y mantiene una gigantesca maquinaria organizativa que consiste en tener cantantes invitados hasta en los papeles secundarios.

Me parece que un método semejante está en camino un poco por todas partes, también en el teatro hablado. Es un hecho que, desde hace ya tiempo, los actores de primera fila viajan de un sitio para otro interpretando grandes papeles dentro de un complicado sistema. Los actores estables interpretan papeles de segunda y tercera fila. Se considera que las grandes compañías eran propias de un teatro de repertorio, fenómeno éste que está en trance de desaparición. Las razones son financieras y artísticas. Una representación que dura en cartel varios años, difiere, en general, bastante del día del estreno, aparte de que es carísimo mantener actores que se niegan a interpretar papeles menores y que se ponen enfermos o piden la excedencia en cuanto se les asigna una interpretación de menos envergadura. En nuestro país, claro está, este tema no tiene la menor entidad.

### EL IDIOMA

Y ahora voy a hablar de cómo es dirigir en alemán. Cuando llegué a Munich creía que sabía bastante alemán. Craso error.

La primera vez que me topé con el problema fue en la lectura en común

de *Un sueño*, de Strindberg. Allí tenía cuarenta y cuatro actores buenísimos mirándome esperanzados y no sin benevolencia. Sólo se puede decir que el fracaso fue completo: yo tartamudeaba, no encontraba las palabras, confundía los artículos, equivocaba la sintaxis, me puse colorado, sudé, todo mientras pensaba que si salía de aquella, sería capaz de cualquier cosa.

Los primeros años fueron difíciles. Yo me sentía como un inválido al que le faltaba un brazo o una pierna y me di cuenta de que la palabra justa en el momento justo había sido mi instrumento más fiel. Esa palabra que no rompe el ritmo del trabajo, que no distrae la concentración del actor ni mi propia escucha. La palabra leve, rápida, eficaz, que nace sin sentir y es la palabra necesaria.

Tuve que admitir —con rabia, tristeza e impaciencia, claro está— que esa palabra no existía en mi rudimentario alemán.

Después de unos años aprendí a buscar el contacto con los actores que, intuitivamente, comprendían lo que yo quería decir. Llegamos a establecer poco a poco un sistema de señales hecho de sentimientos y roces que fue resultando satisfactorio. El que yo, a pesar de este inconveniente, haya realizado en Munich algunas de mis mejores puestas en escena, se debe más a la sensibilidad, la paciencia y la rapidez de entendimiento de los actores alemanes que a la horrorosa jerga con la que yo me expresaba. A mi edad ya no se aprende a hablar una lengua. Uno va saliendo adelante gracias a lo que queda y a logros ocasionales.

## EL PÚBLICO

Es algo grandioso el público de teatro de Munich. Es un público fiel, iniciado y que procede de todas las capas sociales. Puede ser muy crítico y no se recata en manifestar su desagrado con silbidos y gritos. Lo más interesante de este público es, sin embargo, que va al teatro independientemente de que la función haya sido puesta por

los suelos o por las nubes. No pretendo afirmar que la gente desconfíe de las críticas de los periódicos —seguro que las leen— pero se reservan el derecho de decidir por sí mismos si les gusta o no. La asistencia está siempre en torno al noventa por ciento (un porcentaje muy alto) y la aprobación es cordial si al público le parece que ha pasado un buen rato. Van abandonando el teatro despacio y como a la fuerza, se quedan en grupos, discutiendo las impresiones de la tarde. Poco a poco se van llenando los pequeños cafés y bares de Maximilianstrasse. La noche es de un calor húmedo, hay tormenta en las montañas y el tráfico ruge. Y allí estoy yo, inquieto y excitado, respirando vapores de comida, los escapes de los coches y los pesados olores que llegan del oscuro parque, escuchando las miles de pisadas y un idioma extraño en torno a mí.

Y pienso: “Esto es, sin ningún género de dudas, el extranjero”. De pronto echo de menos mi país y mi propio público, ese público que aplaude amablemente cuatro subidas de telón y que después abandona el teatro como si se hubiera declarado un incendio. Al bajar por Nybroplan se levanta la tormenta de nieve desde las estepas, más allá del mar, y unos “punks” harapientos aúllan su soledad en el blanco silencio.

## EL RECIBIMIENTO

Está claro que el recibimiento fue grandioso. Con los brazos abiertos. “Bergman huye del infierno socialista del norte y se refugia en el seguro bienestar de la democrática Baviera”. Las fiestas de bienvenida se sucedieron. *La flauta mágica* se puso en el cine más grande, con bombo y platillo; y la televisión dio *Historia de matrimonio*. La hospitalidad, la curiosidad fueron impresionantes. Yo me esforcé por corresponder a toda esta amabilidad y traté de ser cortés con todo el mundo. Me di cuenta demasiado tarde de que Baviera es una sociedad impregnada por la política con límites de demarca-

ción infranqueables entre partidos y fracciones.

## TORPEZAS

Entré como una tormenta en el Residenztheater llevando conmigo principios e ideas adquiridos durante una larga vida profesional en este resguardado rincón del mundo que es nuestro país. Cometí el fatal error de probar modelos suecos en condiciones alemanas. Así que dediqué mucho tiempo y mucha energía a democratizar los procesos de decisión del teatro.

Fue una completa y fatal estupidez.

Puse en marcha una serie de reuniones de la compañía y logré sacar una comisión de representación de los actores compuesta por cinco personas, a la que se le confería una función de asesoramiento. Eso se fue literalmente al diablo. Hay que decir que el Residenztheater no tiene directiva alguna y depende directamente del Ministerio de Cultura bávaro. No me di cuenta de los abortos que había contribuido a crear hasta después de haberse formado, y estar ya a punto de funcionar, a través de múltiples dificultades, este organismo asesor. Estallaron de pronto odios acumulados durante muchos años, la adulación y el miedo llegaron a niveles insospechados. Las intrigas y los chismes, en proporción e intensidad desconocidas entre nosotros —incluso en círculos eclesiásticos— estaban a la orden del día.

Unas palabras sobre el director del teatro: tenía unos setenta años, era vienés y un actor maravilloso. Este director reinaba en el teatro de modo absoluto. Tenía experiencia, había visto todo lo que tenía que ver de éxito y de fracaso y había participado en el esplendor y la decadencia del teatro alemán. Vivía convencido de que dirigía su teatro con una sabiduría paternal. La recién creada comisión de actores le sacó duramente de su ilusión. Por estas razones, el director del teatro, empezó a ver en mí, naturalmente, a su más encarnizado enemigo. Iniciamos una gue-

ra uno contra otro en la que utilizamos armas no demasiado limpias. La lucha se envenenó por el hecho de que anteriormente nos habíamos admirado y apreciado sinceramente. El resultado de todo este lío fue que el teatro sufrió grandes y, lamentablemente, inútiles pruebas. En mi afán de hacer las cosas de la mejor manera posible había olvidado un factor decisivo: los actores vivían sin la más mínima seguridad en su trabajo. Su cobardía era comprensible, su coraje asombroso.

En junio de 1985 fui fulminantemente despedido. No puedo afirmar que me sintiera injustamente tratado. De haber sido yo el director, seguramente hubiera hecho lo mismo, sólo que mucho antes.

No tardé en volver a la casa, sin embargo, puesto que el director anterior dimitió y nombraron a otro. Este nombramiento fue precedido de una campaña de prensa, y también política, muy desagradable, totalmente imposible en una sociedad más abierta.

Otras torpezas que cometí: evitar todo trato con la prensa local, cortar a algún entrevistador especialmente pegajoso y negarme a cierto tipo de contactos con gentes importantes. Esto fue una tontería porque esa forma de comunicación es habitual en el ritual bávaro de ensalzamiento y humillación. Entre nosotros este tipo de lios es impensable.

Y siguen las tonterías: Erland Josephsson ha dicho una vez que uno no debería conocer a las personas porque, en cuanto se las conoce, se empieza a quererlas. Así me pasó a mí. Les cogí cariño a muchos de mis colaboradores. Fue difícil separarme de ellos. En realidad esos lazos afectivos retrasaron mi partida dos años. Así es la vida y así le va a uno.

## LA CRITICA

Nunca en mi vida he tenido unas críticas tan malas como en mis nueve años en Munich. Puestas en escena, películas, entrevistas y otras manifestaciones fueron tratadas con un despre-

cio y un aburrido hastío que era casi fascinante. Hubo excepciones, sin embargo.

Algunas explicaciones: realmente mis primeras puestas en escena no fueron especialmente buenas. Eran inseguras y convencionales lamentablemente. Esto creó un desconcierto inicial. Además yo me negué, por principio, a hacer declaraciones sobre las ideas que alimentaban mis representaciones. Ello creó aún más irritación. (Yo podía muy bien haber rebajado mi orgullo y haber dicho algo conveniente. Fue una tontería no hacerlo).

Después, cuando fui mejorando, el mal ya estaba hecho. Había un descontento general con el insostenible escandinavismo que se creía alguien. Así que las invectivas asaeteaban mis oídos, me silbaron en el estreno de *La señorita Julia* y *Casa de muñecas*, experiencia curiosamente estimulante. El *Don Juan* del festival de Salzburgo está, en mi "ranking" particular, entre las cinco mejores representaciones que he hecho. Fue violenta y totalmente despedazada por la crítica. Lo sentí como un triunfo.

## CRISIS TEATRAL Y CRISIS TEATRALES

El suelo del escenario está cubierto por mocos de monstruo. Los pobres aparecidos de Ibsen andan arrastrando los pies en el pegajoso amasijo. Los mocos de monstruosos gigantes representan, como todos y cada uno comprenden inmediatamente, la decadencia burguesa. Hamlet se representa en su mayor parte en una cama de enfermo. Debajo de la cama, agazapado, "papá Espectro" en cueros vivos. Una proyectada representación de *El mercader* iba a finalizar en la explanada donde se hace la instrucción, en el cercano campo de concentración de Dachau. Al público se le iba a llevar en autobuses y, después del espectáculo, Shylock iba a estar allí solo, vestido con el uniforme del campo, iluminado por grandes focos. *El holandés* de Wagner empieza en un espacioso salón de

Biedermeier en el que aparecen las embarcaciones perforando las paredes. *El hundimiento del Titanic* se representa con un gigantesco acuario en mitad del suelo del escenario y en el acuario nada una carpa terrorífica. A medida que se desarrolla la catástrofe los actores van descolgándose hacia la carpa.

En ese mismo teatro se representa *La señorita Julia* como una farsa de cine mudo que dura tres horas. Los actores, naturalmente, van maquillados de color blanco, gritan todo el tiempo y gesticulan como locos. Y suma y sigue. Todo esto es sorprendente al principio. Después se comprende que es la vieja y hermosa tradición teatral alemana, tenaz y robusta. La libertad total y el cuestionamiento total. Para un bárbaro del norte que ha mamado la fidelidad a la palabra con la leche materna, esto es terrible pero divertido.

El público se enfurece y se regocija. La crítica se enfurece y se regocija. A uno se le pone la cabeza caliente y siente que el suelo se mueve bajo sus pies, pero ¿qué es lo que veo, lo que oigo? ¿soy yo el que... o...?

Después me decido, tengo que decidirme, que tomar partido. Todos lo hacen y sienta bien. Entonces: la mayor parte de lo que cae sobre mí no es la libertad total sino la neurosis total. ¿Qué pueden hacer por otra parte los pobres diablos para sorprender al público y, sobre todo, a la crítica? Un joven director recibe la importante encomienda de poner *El cántaro roto*. El ha visto siete puestas diferentes de la pieza. Sabe que su público ha visto veintiuna versiones y que los críticos han bostezado en cincuenta. Hay que ser atrevido para distinguirse. Pero eso no es libertad.

En mitad del caos florecen grandes vivencias teatrales, interpretaciones geniales y duraderas, logros explosivos. La gente va al teatro. Se lamenta. O se alegra. O se lamenta y se alegra. La prensa lo sigue. Las crisis de teatro locales estallan incesantemente, los escándalos se suceden, los críticos ultrajan y son ultrajados, todo es, en pocas palabras, un tumulto infernal. Monto-

nes de crisis, pero no una crisis de verdad.

A un obrero sueco de unos astilleros le preguntaron por qué eran más frecuentes las ausencias del trabajo por enfermedad en su astillero que en uno japonés de tamaño semejante. El obrero sueco contestó: "Eso es porque nadie quiere nuestros barcos".

¿Será eso lo que ocurre con nuestro teatro? ¿Es todo tan jodidamente sencillo como que las gentes de teatro suecas se sienten innecesarias, no queridas, inutilizadas? ¿Para qué sirve el esfuerzo de perfeccionar una educación si nadie se interesa por mí? ¿Qué pasa con mi identidad artística si me dan comida y techo pero nadie de mi entorno me exige nada? ¿Si nadie me exige conocimientos, fantasía, ganas, cuerpo? ¿Si no hay más que silencio? ¿Si nadie me riñe, ni me abraza, ni me toca siquiera? ¿Cómo me vuelvo yo? ¿Qué pasa si mis colegas viven en la misma situación que yo y todo es tan doloroso y humillante que apenas si nos atrevemos a hablar? ¿Y si nos movemos en un vacío? ¿Y si de veras fuéramos invisibles? ¿Nosotros que creíamos estar en el mundo para tocar el corazón de los hombres...!

¿Y si en realidad no tocamos nada?

Nada salvo nuestra desilusión, nuestros rostros asustados y nuestra sensación de identidad huidiza. Nosotros que pretendíamos transmitir placer y sensualidad, escalofríos sobrenaturales y aventuras terrenales. ¿Y si en realidad fuéramos unos cargantes? ¿Somos necesarios? ¿Es necesario nuestro teatro?

## CORO FINAL

En los desiertos de Africa se levanta un viento cálido, pasa por Italia, trepa sobre los Alpes dejando allí toda la humedad, flota sobre las mesetas y se precipita sobre Munich. Por la mañana puede caer agua-nieve y la temperatura desciende a dos grados bajos cero; por la tarde, al salir de la oscuridad del teatro, hace más de veinte grados y

la atmósfera vibra de calor transparente y corrosivo. La cordillera de los Alpes en el horizonte queda de pronto tan cerca que parece que se puede tocar con la mano. La gente y los animales enloquecen un poco. El número de accidentes de tráfico aumenta, en los hospitales las operaciones de cierta envergadura se aplazan y los ensayos del teatro adquieren una carga emocional más intensa.

Toda la ciudad se electriza. Yo pierdo el sueño y me siento exasperado.

El viento se llama Fohn y con razón se le teme. Los periódicos de la tarde traen noticias de grandes titulares y los habitantes de Munich toman cerveza de trigo con una jugosa raja de limón en el vaso.

En un ataque aéreo durante el invierno de 1944 el centro de la ciudad, con sus iglesias, sus construcciones antiguas y su magnífica Opera, quedó arrasado. Después de la guerra se decidió reconstruirlo de modo que quedara exactamente igual que antes de la catástrofe. Volvió a levantarse la Opera, reconstruida en sus mínimos detalles. Sigue habiendo en ella una serie de localidades desde las que no se ve nada, sólo se oye.

En este extraño edificio, un día en que soplabla el alucinante viento Fohn, se celebró el ensayo general de *Fidelio* bajo la dirección de Karl Bohm que tenía entonces cerca de noventa años. Yo estaba sentado en la primera fila, detrás del director, un poco de esquina, lo que me permitía seguir al viejo maestro en sus más pequeños gestos y reacciones. Recuerdo vagamente que la puesta en escena era inverosímil y el decorado horrible, pero no viene al caso. Bohm dirigía a sus mimados y caprichosos —también virtuosos— bávaros con imperceptibles movimientos de manos. Fue un misterio para mí cómo podían ver sus gestos el coro y los solistas. El estaba sentado, un poco encogido, no levantó los brazos en ningún momento, ni se incorporó, ni pasó una hoja de la partitura.

Esta ópera monstruo, rebuscada

y malograda, se convirtió de pronto en una experiencia eufórica, pura como el agua de un manantial. Me di cuenta de que estaba oyendo *Fidelio* por primera vez, de que yo, para decirlo sencillamente, nunca había comprendido, entendido, penetrado aquello. Vivencias extraordinarias, conmoción interior alegría, agradecimiento, toda una serie de inesperadas reacciones se desencadenaron en mí.

Y todo tiene una apariencia muy sencilla: las notas en su sitio, ningún truco espectacular, ningún movimiento sorprendente. La interpretación era lo que los alemanes llaman irónicamente "Werktreu" ("fiel a la obra"). Y, sin embargo, el milagro se produce.

Fue para mí la más alta, y posiblemente inalcanzable, experiencia de interpretación que he tenido.

Artículo publicado en "Expressen"

el 17 de agosto de 1985

