

# “EL TEATRO ME PERMITIO CONOCER A LAS MUJERES”.

El director de cine sueco Ingmar Bergman explica sus preferencias por la escena frente a los platós.

Leoneta Bentivoglio \*

“Hablemos de teatro, sólo de teatro”, impone Ingmar Bergman con una voz tan baja que nos hace pensar en importantes misterios, sentado en un rincón de un austero estudio, su refugio en el interior de Kungliga Dramatiska Teatern de Estocolmo -Dramaten para los suecos-.

El teatro que desde hace años con dedicación y orgullo acoge y produce sus direcciones teatrales. Aquí Bergman estudia, se aísla, descansa entre ensayo y ensayo. Hay un bastón apoyado en la pared: “Tengo una cadera artrítica, pronto tendré que operarme”.

Su inglés es lento y mesurado; el ritmo de cada frase suena ronco y monocorde. Su rostro es inesperadamente grande. Será el efecto de esa percepción fantástica que tiende a falsear lo concreto en el físico de las personalidades emblemáticas.

Protegido de los curiosos y de los aduladores por la inaccesibilidad de su Farö, una isla del mar Báltico donde Bergman, que cumplirá 71 años en julio, ha decidido confinarse como un monumento silencioso con una despedida metafísica (“envejecer es como escalar una gran montaña;

mientras se sube, las fuerzas disminuyen pero la mirada es más libre, la vista más amplia y serena”).

Es justo en el teatro, donde Bergman quiere hoy dialogar. Concluyó sus peregrinaciones cinematográficas sobre los fundamentos de la existencia con la película autobiográfica “Fanny” y “Alexander”; entre una enfermedad psicósomática y un sombrío retiro continúa durante estos años trabajando para los escenarios. Porque es en el teatro donde se produce esa comfortable “ilusión de evadirse” de la que a menudo habla en “La linterna mágica”, su feroz y obsesiva autobiografía. En sus últimas películas, escribe Bergman, el perfeccionismo está prevaleciendo sobre la poesía, por ello el cine se abandonará como liberación o condena. Es mejor el teatro, más gratificante y natural, más generoso, al conceder pausas, dado que “la creatividad de la vejez es intermitente y depende de varios factores; como la sexualidad, que poco a poco se va desvaneciendo”.

La última obra elegida por Bergman es “El largo viaje hacia la noche”. Cuenta que esta elección, además de que para él O’Neill “es uno de los diez máximos dramaturgos de todos los tiempos”, se debió a una coincidencia que el mismo director define como “exaltante”. “Es un drama que requiere cuatro excepcionales

actores; de repente me di cuenta de que tenía a mi disposición un reparto ideal. El estreno mundial de la “pièce” tuvo lugar aquí mismo, en el Dramaten, en los años cincuenta. Se representó durante cuatro años con un éxito memorable. Para tener el coraje de volverla a montar en el mismo escenario después de más de 30 años es necesario sin duda tener la absoluta certeza de que los intérpretes son los idóneos”.

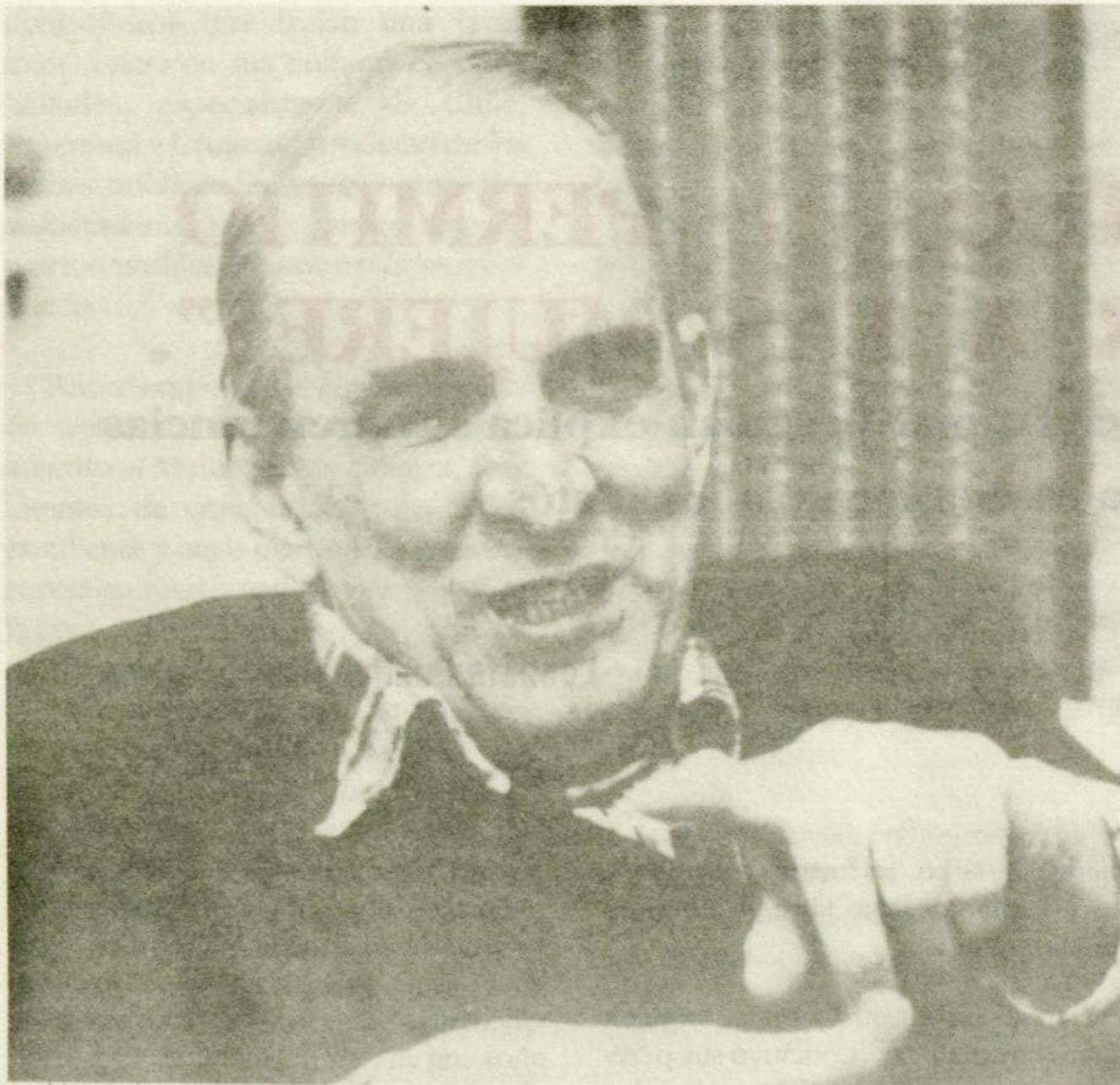
Esta responsabilidad ha recaído sobre Jarl Kull, Bibi Andersson, Thommy Berggren y Peter Stormare; el primero, con Bergman fue el rey Lear y otros muchos personajes. El último fue su apasionado y jovencísimo Hamlet.

## Tormento

**Pregunta.** ¿El retrato de la familia Tyrone trazado en el drama de O’Neill parece muy próximo a sus personajes y dolorosas relaciones familiares descritas en “La linterna mágica”?

**Respuesta.** Sólo puedo decirle que hemos ensayado el espectáculo durante 14 atormentadas semanas y que durante los ensayos los actores y yo hemos tenido que escarbar en lo más profundo y contarnos muchas cosas sobre nosotros mismos, sobre nuestro pasado, nuestras experiencias. No fue nada fácil.

\* Tomado del periódico EL PAIS, domingo 18 de junio de 1989. Madrid, España.



**P.** ¿Cómo trabaja Bergman con sus actores?

**R.** De joven tuve un viejo y gran maestro. Se llamaba Torsten Hammarén. Yo trabajaba en el teatro Göteborg y él era mi director. Un día, después de asistir a mis ensayos, me dijo secamente: "Dos son las reglas básicas para un director: la primera, cerrar el pico; la segunda escuchar". Pensé que estaba loco; no entendía nada. Yo quería estar en contacto con los actores, hablar largo y tendido con las actrices (pienso que decidí dedicarme al teatro sobre todo para poder conocer mejor a las mujeres), comunicar mis emociones, exponer mis geniales ideas. Pero aquel anciano me dirigía hacia otro lugar. Incluso fue él el primero que me hizo comprender que un director debe ser el ojo y el oído del actor. Debe ayudarlo, sostenerlo. El actor está arriba, en el escenario, solo. Hoy yo escucho. Al principio explico mis hipótesis sobre el texto con discreción, después las discutimos y juntos buscamos

la solución. Cada vez es como entrar en una jungla, pero el viaje es colectivo. Ellos me deben utilizar ¿entiende?, deben aprovechar mis ideas de manera creativa.

### El cine es un cáncer

**P.** ¿Y el cine?

**R.** En las películas todo es diferente. Los actores llegan al plató vestidos, peinados, maquillados y en seguida es necesario ponerse a trabajar partiendo de la nada. No hay tiempo para que se produzca esa relación íntima, concentrada, que en el teatro va creciendo durante los ensayos. Se les obliga a recorrer en dos horas el mismo camino para el que en el teatro emplearíamos 14 o 16 semanas.

**P.** ¿Por qué Bergman siempre habla del teatro con devoción y gratitud a diferencia del cine, que parece que lo considera un espacio despiadadamente neurótico?

**R.** El teatro es un proceso creativo consciente y alentador. Me siento con una excelente salud cuando llego a esta casa a las diez de la mañana y me reencuentro con personas queridas para leer a Shakespeare, Strindberg, Molière. El cine es un cáncer, un hechizo. Cada película es la casa de mis demonios, no hay nada de purificante ni de liberador. El cine es fatigoso e incluso doloroso.

Mi amigo Federico Fellini (es más que un amigo, es un hermano) dice que el cine es su modo de vivir. Yo, sin embargo, digo que mi modo de vivir es el teatro. Es mi silencio, mi familia. En el teatro no me expreso a mí mismo y esto es una gran libertad. Sólo necesito emociones, sensaciones, sentimientos, para expresar lo que otra persona ha sentido. El actor es el "medium", la voz que habla en el corazón del espectador. La verdadera representación no tiene lugar en el escenario sino en el interior de las personas que asisten al teatro. Es un hechizo vivo, sin maleficios. Fue justo en este teatro, a los nueve años, donde tuve el goce de mi primer espectáculo. Era un domingo por la tarde, y aún recuerdo con exactitud cuál era mi sitio. A veces cuando estoy triste voy a sentarme en esa butaca en el teatro cerrado, mudo. Es como si volviera en mí, saliera de la nostalgia y volviera a entrar en los confines de la vida.

**P.** ¿Usted ha anunciado varias veces dos proyectos que todavía no ha realizado, "Las bacantes" y "El cuento de invierno". ¿Cuándo piensa llevarlos a escena?

**R.** En cuanto a "Las bacantes", hace un par de años, una semana antes del comienzo de los ensayos, tuve una fiebre alta y lo suspendí todo. Creo que se trató de una enfermedad providencial, pues en realidad todavía no tenía las ideas muy claras. Pasado un tiempo, mientras asistía a un ensayo de orquesta, aquí en el teatro, en nuestra bella sala para conciertos, escuché la música de un joven compositor sueco, Daniel Börtz, y entonces comprendí que "Las bacantes" sólo podían ser una ópera. He pedido a Börtz que escriba la música y ya lleva la mitad del trabajo; se pondrá en escena en Estocolmo el 5 de diciembre de 1991. Por lo que se refiere a

"El cuento de invierno", al contrario, me paré a la mitad de los ensayos. Soy lo suficientemente viejo para poderme permitir el lujo de decir: "Basta, no funciona". La verdad es que el espectáculo creció por sí solo. Llegó a tener 28 actores y una pequeña orquesta en escena. Sin embargo, al inicio yo me había imaginado algo muy distinto, sólo ocho actores sobre un pequeño escenario. Tarde o temprano lo haré así. Mientras tanto, como me quedé desilusionado decidí hacer algo distinto y escogí un texto de Mishima, "La marquesa de Sade", estrenada en Estocolmo el pasado abril y que continúa todavía en cartel en la sala pequeña del Dramaten. Es un texto muy bello, para seis actrices, sobre el contradictorio e indescifrable destino de la mujer de Sade. Ante todo, lo que me estimuló fue el enigma de Mishima. Amo y odio a este gran poeta, complicado y ambivalente, que pensando escribir una *pièce* al estilo de Racine, su autor occidental predilecto, creó una representación de teatro Nô de fulgurante energía.

**P.** ¿Cómo es que Bergman, autor de todos los guiones de sus películas, sólo escribió para el teatro al principio de su carrera?

**R.** Porque era un pésimo escritor y los críticos me maltrataban con terribles críticas. En 1942, por necesidad y por desconsuelo, empecé a escribir guiones; más aún, a ser el chico de los recados de los guionistas más consagrados. En aquella época había una gran producción de películas en Suecia, se rodaban unas 50 por año, una enorme cifra para un país tan pequeño. Por tanto, había trabajo, y yo, con varias mujeres e hijos que mantener, necesitaba ganar dinero. Tenía la ventaja de poder practicar sin arriesgarme a ser criticado como sucedió de forma traumática en el teatro. Por eso dejé los guiones teatrales.

**La luz de un rostro**

**P.** En "La linterna mágica" usted cuenta que su director de fotografía, Sven Nykvist, le ha revelado muchas cosas

sobre la luz, que posteriormente ha utilizado en el teatro. ¿Qué es para Bergman la luz del teatro?

**R.** Podría hablar horas y horas de la luz, la luz de esta habitación, fuera o en su rostro. La luz es mi mirada desde la infancia. Mis recuerdos están hechos de luz, son fragmentos de oscuridad, de penumbras. Cuando encontré a Sven Nykvist hallé un enamorado de la luz como yo. Estábamos a punto de empezar a rodar "Luces de invierno". Era noviembre, en una vieja iglesia. Llegamos al alba y nos quedamos el uno junto al otro hasta el anochecer haciendo fotografías de los cambios de luz y discutiendo sobre éstos intentando comprender cómo transformar esa luz en una película. Aquel día me di cuenta de que había encontrado un hermano. No puedo explicar por qué nuestro mismo modo de entender la luz también ha sido tan importante en mi teatro. Creo que es algo que tiene que ver con las caras. Dar luz a un rostro humano es un misterio expresivo infinito, es un placer, una oración.

COLECCIONE LA REVISTA



Publicación semestral  
con información de primera mano sobre el acontecer teatral