



SOBRE LA DIRECCIÓN DE **QUARTETO**

Rodrigo PÉREZ
Director y Actor

Yo... no escribo, mi escritura se encuentra sobre el escenario. Mi caligrafía o el intento de caligrafía está ahí, en la puesta en escena.

Me parece interesante señalar la historicidad en función del creador de la puesta en escena. Me refiero a qué rol juega, dentro de mi trabajo creativo como director, asumir el texto de **Quarteto**. Tengo la sensación que, para mí, el encuentro con Heiner Müller, con sus textos, recién está empezando. Me he dado cuenta de eso porque las primeras lecturas que tuve de Heiner Müller me dieron la impresión de un mar tremendamente insondable. Yo leí, me aproximé a varios textos de Müller, primero en alemán —yo hablo alemán—, y no entendí absolutamente nada de su idioma. Me costó mucho, mucho aprenderlo. Después, tuve acceso a un par de traducciones hechas en España de estos textos y me pareció que las traducciones no daban fe de lo que realmente era el texto.

El último proceso en que estuve involucrado con relación a Heiner Müller fue como actor en el trabajo de Alexander Stillmark de **La misión**. Allí tuve, gracias a Uta Atzpodien, la posibilidad de ayudar en la traducción de esos textos y pasó algo muy interesante: descubrimos que las traducciones de Müller al español incurrían en un error bastante grave, que es un intento de corrección de aparentes errores gramaticales en la estructura del lenguaje que Heiner Müller propone. Y no son errores, son espacios, son metáforas, son imágenes. Cuando tuve acceso a estos textos finalmente llegué a **Quarteto**. Yo creo que el trabajo de un creador tiene una historia, como partí

diciendo. Y yo sentí en ese momento que sí, que ese texto se podía aproximar a mi trabajo creativo. No así otros textos. No soy capaz de poner en escena **La misión**, **Medea material**, o los otros textos, aún admirando profundamente a Müller y conmoviéndome profundamente con sus textos. El que de alguna manera se aproximaba a las temáticas que a mí me interesan, a la forma de teatro que a mí me interesa, o del cual yo puedo deducir formas de hacer teatro, era **Quarteto**. En ese sentido, **Quarteto** fue para mí como la puerta de entrada a Heiner Müller.

No soy experto en Heiner Müller y creo que es muy difícil aproximarse en términos conceptuales al conjunto de su obra. Sí creo que hay diferencias culturales desde donde él escribe y tengo la sensación de que una de las grandes diferencias culturales que de algún modo nos dificulta la aproximación a su obra es el espanto. Yo —y esto es absolutamente personal—, tengo la sensación de que nosotros trabajamos, o yo por lo menos, más desde el dolor que del espanto, el dolor nos es más cercano. Tal vez porque el espanto de nuestra propia historia es reciente y todavía no lo hemos elaborado para dimensionar y transformar el dolor, las heridas profundas que tenemos, en espanto, que es una mirada, pienso yo, más distanciada en términos emotivos. A propósito del dolor y de la actuación, de la puesta en escena, yo siempre he tenido la sensación desde acá, desde mi trabajo, que el material fundamental desde el cual parte la creación es el dolor. Se puede también tener humor con el dolor, eso lo aprendí hace poquito.

Ahora, es cierto que Müller tiene un contenido político macro que es fundamental, que es para mí —perdón que insista tanto en la misma palabra—, conmovedor. Y mi aproximación al texto de **Quarteto** tenía que ver con un intento tal vez un poquito vanidoso, lo reconozco, de compartir con mi país este impacto que me provocó la lectura de los textos de Müller. Suena un poco mesiánico, pero es así. El medio teatral chileno, en el que está surgiendo una nueva dramaturgia, me pareció que era fundamental que conociera a Müller más allá de lo literario. Por eso se me ocurrió esta aproximación y la obra que a mí me acomodaba o la única posible hasta ahora, para mí, era **Quarteto**.

¿Por qué **Quarteto**? **Quarteto** está basado, como todos ustedes deben saber, en la novela pre-revolución francesa del señor Laclos (**Relaciones peligrosas**). Müller, a partir de esta anécdota, se va a donde le permite su creatividad irse, es decir, muy lejos del original, y rescata algo que a mí me parece importante desde mi trabajo sobre la actuación, que es la simulación, la seducción, que es el ámbito donde todos más menos estamos metidos. Y en ese sentido yo centré la puesta en escena en ese elemento fundamental.

Frank Hörnigk dijo que allí se escenifica la propia muerte. Valmont, interpretado por Alfredo Castro, le escenifica su propia muerte a la Marquesa de Merteuil. Esa escenificación, ese monólogo final, brutal, dicho además por un actor a partir del personaje de Madame de Turvell, fue para mí fundamentalmente el motor, la motivación de montar el texto. A mí lo que me sedujo fue el monólogo, debo reconocerlo. Ahí se plantea la esencia, para mi gusto, de un teatro que a mí me interesa, que es un teatro que se autorreflexiona. Un teatro que se está pensando en tanto teatro mientras se está haciendo.

El proceso de trabajo partió con una re-traducción de la obra a partir de la versión española que la encontré muy mala, pero sí nos ayudó a orientarnos. Digo *nos* porque fue fundamental el trabajo de Alessandra Guerzoni, ella hizo la traducción desde una versión italiana muy buena y yo colaboré desde el alemán, en la medida de lo posible, con el apoyo de este texto en español...

Ahora, si bien es cierto que es un teatro que se autorreflexiona, que se comenta a sí mismo, en el que se sabe que se está haciendo teatro, la elección de los actores a mí me parece fundamental, porque es allí donde yo soy capaz, con mis características, de hacer un comentario político. Me explico. Los actores Alfredo Castro y la señora Delfina Guzmán, para mi generación, representan dos polos fundamentales en la historia del teatro chileno de los últimos treinta años o de la dictadura en adelante. La señora Delfina Guzmán —y hablo fundamentalmente para los amigos alemanes— es miembro del teatro Ictus, teatro que durante la dictadura tuvo un rol fundamental en tanto espacio de reflexión. Usaba como metodología de trabajo la que fue más propia de los años de resistencia



Delfina Guzmán
y Alfredo Castro
en *Quarteto*,
Santiago, 1996.
Dirección de
Rodrigo Pérez.





teatral en Latinoamérica, que era la creación colectiva. Ese es su espacio, ese es su origen, de allí viene esta actriz. En un momento dado, al final de la dictadura —años ochenta— aparece Alfredo Castro como director del teatro La Memoria y para mi gusto —yo soy actor del teatro La Memoria, o sea lo digo con bastante cercanía— él ha logrado crear un lenguaje que vuelve a ser subversivo, pero de un modo absolutamente opuesto al planteado por el teatro de donde viene la señora Delfina Guzmán.

En ese sentido, la elección de estos dos actores juega un rol fundamental, en tanto que en una obra que hace una autorreflexión sobre el oficio del actuar, no en forma directa, pero sí muy visible, en que ellos actúan, se actúan a sí mismos, cambian de roles, etc.

poner a estos dos actores que vienen de polos distintos a discutir arriba del escenario, a destrozarse arriba del escenario, a pelear arriba del escenario y finalmente también a amarse arriba del escenario, me parece que es un gesto de darle una vuelta al sentido político que podría tener la obra, en este contexto histórico, en este país.

Heiner Müller, en la única indicación que tiene la obra, sitúa el espacio-tiempo de **Quarteto** en un salón antes de la revolución francesa-bunker después de la tercera guerra mundial. Yo trabajo siempre con el diseñador Pablo Núñez y el espacio escénico diseñado es un intento de aproximación a esa imagen de bunker. El vestuario, por otra parte, hace referencia a la época, al salón pre-revolución francesa.

Nosotros de algún modo somos los Sasportas haciendo a Müller, es desde acá que lo estamos haciendo, desde la antípoda. En ese sentido está la diferencia, pienso yo, entre el espanto y el dolor. Es desde el dolor donde yo entro allí. Hay también un comentario irónico a nuestra formación teatral y a la imagen que nosotros, Sasportas, tenemos de la actuación en el teatro europeo. Una de las indicaciones de dirección que se sostuvo en muchas escenas fue la de actuar como si fuera una obra de Marivaux.

Hay una serie de elementos que a mí me parecen importantes en el texto propiamente tal, en las palabras, en los espacios entre las palabras y en las mismas palabras. Es un texto de ideas, de muchas imágenes y de muchas metáforas. Yo hablaba con una periodista alemana de lo que es para nosotros un bunker. Nuestra aproximación a la guerra es muy distinta a la que tiene el pueblo alemán. Nuestra guerra, que también la hemos tenido y bastante dolorosa, es de otro modo. A pesar, o paralelamente, al dolor había un idealismo brutal. También es cierto que los muertos estaban más escondidos, no nos bombardeaban la casa. Hubo grupos particulares que sufrieron en forma muy violenta la persecución, no es por bajarle el perfil, pero la visión nuestra de guerra es tremendamente distinta a la que tiene el pueblo alemán de la guerra. Y la periodista me preguntaba a propósito de esto, ¿y dónde está la destrucción? Yo creo que está

Quarteto
de Heiner Müller

Estrenada con el patrocinio del Goethe Institut e Ictus
en septiembre de 1996
en la sala La Comedia de Santiago.

Ficha Técnica

Dirección : Rodrigo Pérez
Diseño : Pablo Núñez
Música : Miguel Miranda
Iluminación : Guido Ortiz
Traducción : Rodrigo Pérez y
Alessandra Guerzoni

Reparto

Alfredo Castro : Valmont
Delfina Guzmán : Merteuil

allá, o sea al otro lado del océano está la destrucción, acá no fueron muchas las casas que se rompieron; la Moneda¹, que es bastante importante, pero más casas que esa no se rompieron. ¿Dónde están los escombros? Y a eso me refiero yo con la diferencia entre el espanto y el dolor. Por eso la no distancia y sí la emotividad.

A mí me interesó, en la primera aproximación de Heiner Müller a nuestro país, que el texto quedara muy claro. Quiero decir, la libertad, porque eso tiene de maravilloso Heiner Müller, que él permite un gran ejercicio de libertad. Esto yo se lo planteo al espectador en términos que la lectura que yo hago de la obra parte fundamentalmente de la anécdota y es dentro de la anécdota que las ideas se juegan. Quiero decir, no hice más metáfora que dejar las ideas claras para posibilitar el ejercicio de libertad al espectador.

Ahora, lo que pasa con la obra en Chile es bastante complejo, es un texto que escandaliza mucho. Hay gente que se sale de la sala, no sé si ocurrirá lo

mismo en Alemania. Fundamentalmente se escandalizan y se salen por las alusiones a la iglesia y toda la relación con Dios. Como el volver carne a Dios, el volver al lugar donde habita Dios al cuerpo. Eso espanta bastante, en realidad, y allí yo tengo la sensación de que hay también un gesto subversivo.

Hay un dato muy importante que es a propósito de esa indicación espacio-temporal que hace Heiner Müller al comienzo de la obra. El, brillantemente, engloba o toma dos siglos que son del espanto ¿no?, donde se ha hecho de algún modo el gran ejercicio del apocalipsis. Son los siglos de las grandes guerras masivas, porque en las primeras guerras peleaban los que iban a pelear y se mataban entre ellos, o sea cuchilla a cuchilla. Acá no, sobre todo en este siglo, la masacre se convierte prácticamente en cotidiano. Ahora, nosotros desde Chile sí tenemos acceso a la comprensión de ese espanto, de la masividad del horror, a lo que es capaz de llegar el ser humano. Yo no sé si la puesta en escena posibilita algún nivel esperanzador, no es mi intención tampoco ¿no? Es más importante plantear preguntas que dar respuestas. Yo creo en ese gesto de interrogar, de interrogar y de interrogar a través de ideas y de un texto.

Una de las cosas que aprendí ahora con Alexander es la relación que se establece entre el actor y el texto. Yo lo intuía pero nunca lo había conceptualizado de ese modo. A uno le enseñaron que la relación se establece entre el actor y el personaje, y yo he aprendido que es más entre el actor y el texto. Y en este caso particular de **Quarteto** y de este montaje, es además la relación que se establece entre el texto, que ya lo tiene el actor, con el espectador. Más allá de imágenes, no hay teatro de imágenes. Ahora, eso tiene que ver también con mi propio trabajo, porque el tipo de teatro que yo hago o que he hecho no es así. Hay sí siempre una gran teatralidad, yo soy melodramático, me gusta la lágrima. Pero más allá de eso acá hay ideas que son parte constitutiva de un texto: no son ideas puestas, como dejadas caer sobre el texto, sino que el texto se constituye en estructura que sostiene a las ideas.

1. La Moneda es la Casa de Gobierno de Chile.