

Un director chileno en el Berliner Ensemble (Entrevista con Alejandro Quintana Contreras)

Pedro Bravo-Elizondo

Un viaje a Europa destino Lisboa para capturar parte de la cultura portuguesa, me llevó a la DDR (Deutsche Demokratische Republik) gracias a chilenos aún exiliados en aquella parte del globo, quienes facilitaron la obtención de la visa. Sabía de la existencia del grupo teatral Lautaro formado por teatristas chilenos. A la vez excitaba la imaginación el visitar la ciudad donde Bertolt Brecht y el Berliner Ensemble habían entregado una nueva concepción filosófica a la dramaturgia mundial. Una entrevista era inevitable, al imponerme que Alejandro Quintana era uno de los directores del B.E. A fines de julio de 1986 logré tener una grata conversación con Alejandro Quintana Contreras, en el cómodo departamento que comparte con su compañera Katrin y su hijita. Alejandro es de tez morena, altura mediana, gran interlocutor y de una vivacidad que lo hace sentir a uno cómodo en territorio tan extranjero como lo es la DDR.

LOS COMIENZOS. Nace el 29 de marzo de 1951. Estudió en la facultad de Ciencias y Artes Escénicas de la Universidad de Chile hasta el año 1973. Le faltaron dos meses para terminar sus estudios, debido “al famoso golpe.” Así llegó a la República Democrática Alemana. Con integrantes del grupo Teatro Nuevo Popular y alguna gente de Valparaíso unieron fuerzas y formaron lo que se denominó Teatro Lautaro. Trabajaron durante siete años en el Teatro Popular de Rostock el cual tiene más de quinientos funcionarios entre cantantes, actores, músicos, bailarines, etc. En 1974 dramatizaron el poema de Pablo Neruda, del *Canto General*, capítulo VIII, “Margarita Naranjo.” Fue el primer intento de hacer teatro en el exilio, con la pregunta obvia: cómo darse a entender. La crítica señaló acercamientos pantomímicos en este teatro chilensis. Pero lo que el grupo Lautaro trataba de proyectar eran situaciones vivenciales manifestadas sin el lenguaje hablado, en actuación realista. Después montaron la primera obra que reflexiona sobre los motivos del golpe: *La noche del soldado* de Carlos Cerda. Fue tarea difícil pues tenía un estilo tipo

criollista. Trataron de encontrar una forma de actuación con “lo que nosotros creíamos que era Brecht. Lo entendíamos de una manera muy pragmática, mecánica. Eramos muy jóvenes, y habíamos escuchado cantar el gallo, pero no sabíamos dónde.” En cada escena habían diapositivas con pinturas de Hernán León, pintor chileno también exiliado, y una síntesis de los sucesos fundamentales. En todo caso fue difícil para el público alemán entender este proyecto dramático.

El tercer trabajo fue una adaptación para niños de *El círculo de tiza caucásico*—se iban acercando lentamente a Brecht—centrado naturalmente en el concepto de a quién le pertenecen las cosas, a través de la historia de una muñeca que tiene la capacidad de hablar, pero sólo cuando la tratan bien. Trataba de ser una metáfora sobre Chile. Era una adaptación de Víctor Carvajal, actor del grupo, quien se inicia como autor dramático. Esta obra con muy poco texto y mucho juego, en que la expresión corporal jugaba el papel fundamental, fue el gran salto hacia adelante del grupo. “Como éramos jóvenes y teníamos mucho tiempo nos pasábamos haciendo training.” Hubo críticos que compararon la destreza corporal con la de la Opera China. Era una exageración pero reflejaba un poco la precisión del montaje. Fueron invitados a Francia, Portugal, Holanda. Todo un éxito. Poco a poco comenzaron a trabajar con el idioma. Cada actor tenía incorporado a su vestuario una libretita y en los momentos fundamentales en que la palabra era lo esencial para entregar una información, se paraba el juego y quedaba como una fotografía, pintura o escultura y el actor quien tenía que hablar, sacaba su librito y “trataba” de modular en su mejor alemán. Algunos niños espectadores pensaban que eran rusos, o húngaros, por ese acento tan duro que escuchaban. Todo esto con un ritmo acelerado de trabajo—quince días para



Alejandro Quintana, Berliner Ensemble, 1986. Courtesy: Pedro Bravo-Elizondo, fotografías.

montar la obra—que se oponía al método reinante en el ambiente. La razón: la RDA les había solucionado los problemas materiales y lo único que debían hacer era trabajar. Además aún tenían consigo el impulso con que trabajaron durante la Unidad Popular, “acelerados a quinientos kilómetros por hora.”

INTEGRACION CHILENO-ALEMANA. Después montaron el programa músico-teatral *Con el alma llena de banderas*, sobre la vida y momentos en que Víctor Jara compone y escribe sus canciones. Fue una experiencia interesante pues fue el primer intento de hacer un trabajo en conjunto con los integrantes del Teatro Popular de Rostock. Patricio Bunster tomó la dirección artística. Presentaron el espectáculo en la ciudad y en algunos actos políticos. Luego Omar Saavedra Santis, otro chileno en la RDA, en sus obras “de cantina”—redacta sus primeros dramas en tal sitio en esas horas de desesperación y ocio—dio forma a una pieza para el grupo tomando la estructura de Brecht en *Terror y miseria del Tercer Reich*. En ocho cuadros describe el exilio y el fascismo chilenos, y lo titula *Escenas contra la noche*. La novedad del trabajo fue que se montó en alemán. Los personajes eran pocos y recibieron ayuda de la Escuela de Teatro de Rostock a través de una profesora de dicción. Viajaron por la RDA y observan que con esta representación crece un autor teatral que maneja muy bien el diálogo y lo tragicómico. Es lo sustancial de Omar Saavedra, anota Alejandro.

El público reconoció el esfuerzo de tratar de comunicarse en su idioma, el texto era interesante y lo tercero, que sin darse cuenta se fue creando una forma de actuación diferente: un teatro chileno que no era el de sus maestros Gustavo Meza, Marés González, o Agustín Siré. Un teatro realista, político, pero con una forma que ya no se identificaba con lo aprendido. Tampoco era teatro alemán, era algo nuevo. En Chile los maestros insistían en que el actor que menos hace y más expresa es el de mayor talento y capacidad. Pero en Alemania trabajaban como “si hubiéramos metidos los dedos en la corriente eléctrica.” Interesante anotar que es el primer montaje dirigido por un alemán, Ulrich Voss, un actor de excelente nivel. Años más tarde cuando Alejandro “se las empieza a dar de director,” dirige a Voss.

LLEGADA A BERLÍN. Con toda la tragedia que significó abandonar Chile, estaban relativamente bien, tenían trabajo y residían en la patria de Bertolt Brecht. Se les había hablado de la posibilidad de perfeccionamiento, pero las tareas de la solidaridad no les dejaban tiempo para tal empresa. En todo el marasmo que significa el exilio, finalmente llegan a Berlín siempre como grupo, y se acercan al Instituto de Dirección Teatral bajo la dirección artística del profesor Manfred Wekwerth. Montaron otra pieza de Víctor Carvajal, *El ocaso del centauro*, la historia de Lautaro con un director alemán, Heinz Uwe-Haus. Es un hombre con bastante experiencia en el extranjero; ha montado en Grecia, Portugal y otros sitios. El fue comisionado para trabajar con los chilenos. Patricio Bunster colaboró estrechamente con Uwe-Haus. Importa destacar que el grupo nuevamente otorga la posibilidad a un autor chileno en el exilio para montar una obra de “nuestra tierra.” La presentaron en un festival en Portugal y como dicen los argentinos, “aprendimos un kilo” del maestro Bunster con el cual en Chile sólo tenían la oportunidad de trabajar

dos veces a la semana cuando eran estudiantes. Ahora lo tenían meses a su lado. Fue, agrega Alejandro, uno de los seminarios más importantes que tuvieron en la RDA, sobre todo en lo corporal, en la dinámica de la actuación. Paralelo al montaje recibieron seminarios de dramaturgia, análisis de obras, de personajes. En cierto modo aclararon ideas sobre la teoría brechtiana. Insiste Alejandro “algunas cosas, pues hay conceptos que permanecerán inasibles en Brecht.”

MIEMBRO DEL BERLINER ENSEMBLE. Este fue el último montaje del Teatro Lautaro. Paralela a esta actividad Alejandro había iniciado su trabajo como profesor de actuación en la Escuela de Teatro de Rostock. En la RDA existe la Escuela Superior de Actuación de Berlín que tiene sucursales en Rostock y Leipzig. Estos son los centros que forman actores. Cuando los estudiantes terminan su carrera, tienen un examen al cual asisten directores de teatros y contratan a los más destacados. Observan allí el trabajo de los profesores. Después del examen hubo directores e “Intendants” como se les llama, que se interesaron por la labor de Alejandro. Así surge la posibilidad de trabajar con actores profesionales. El primer montaje lo realizó en Eisenach, la ciudad de Bach, con Dario Fo y su *No se paga*. Luego dirige en el teatro de Rostock *Bienvenidos en Amapola*, la primera obra de largo aliento de Omar Saavedra. Es una pieza en la línea de García Márquez en la novela. Tuvo éxito y aparece en el horizonte otro ofrecimiento como invitado, esta vez en Berlín en el Teatro de la Amistad, para niños y jóvenes. Dirige otra pieza chilena, la adaptación que habían montado de *El círculo de tiza*, pero en una readaptación por el mismo autor. Fue premiada por la crítica y le ofrecen un contrato permanente. Permanece allí por tres años.

Manfred Wekwerth asiste a un trabajo suyo y medio en broma medio en serio le pregunta que cuándo se va a trabajar con él a su teatro. Wekwerth es el director artístico, Intendant del Berliner Ensemble y presidente de la Academia de Arte. Pasa el tiempo y un estudiante del Instituto de Dirección monta una escena de *Ricardo III* y le pide a Alejandro que actúe. Para el examen está Wekwerth presente y se repite el ofrecimiento. Toma la decisión y realiza “el sueño de cualquier teatrista de Latinoamérica. Lo bueno—agrega Alejandro—aunque parezca poco modesto, pero te lo cuento como lo siento, es que llegué allí después de varios años de trabajo.” No fue un regalo de la solidaridad, sino producto de trabajo consciente y dedicado por completo al teatro. Wekwerth añade Alejandro es un ser excepcional no sólo en profesional y político, sino en lo humano por la forma en que ha ayudado a los chilenos, en especial a familiares de Alejandro perseguidos por la Junta. Wekwerth le pide que saque su título como director, requisito indispensable en el teatro de la RDA. Comienza sus estudios y paralelamente inicia el montaje de *Petra regalada o La puta sagrada* de Antonio Gala, con actores del Berliner Ensemble en co-producción con el Instituto de Dirección. Con esto obtuvo su título o *Diplome Regisseur*. El próximo trabajo fue de cooperación artística. Wekwerth monta *Troilus y Cressida* de Shakespeare y le ofrece actuar y colaborar con él en la producción. Alejandro desempeña el papel de Ajax.

Lo próximo que realiza es *Comedia sin título* de Federico García Lorca, escrita dos meses antes de su asesinato. Hay una serie de proyectos para el

futuro. En el B.E. existe la tradición de hacer programas llamados "Tardes de Brecht" o de otros autores. En esta labor colectiva Alejandro se ha incorporado al B.E. como un trabajador más, logrando un estrecho contacto con el elenco de actores. "Ya uno no es aceptado por ser chileno, sino porque es un hombre de teatro más, un poco diferente tal vez por ser más oscuro o hablar no tan bien el alemán como el resto."

Wekwerth fue su mentor, insiste Alejandro. Actualmente ambos están dirigiendo de Darío Fo *Casualmente una mujer, Elizabeth* sobre los últimos días de la Reina del mismo nombre. Para el futuro Alejandro quiere representar *La casa de Bernarda Alba* pues hay un elenco de mujeres extraordinarias y como en todo teatro del mundo, las mujeres son menos ocupadas que los varones. Ya tiene en carpeta, y el proyecto está aceptado, para montar la segunda obra de Omar Saavedra Santis "Pachamama." Es un drama interesante al decir de Alejandro pues en ella "Omar aúna los problemas de Latinoamérica y esta parte de Europa." Es la gran Utopía social sobre el comunismo, según Omar Saavedra.

No podía abandonar la conversación con Alejandro, como estudioso del teatro latinoamericano, sin llegar directamente a lo que significa Brecht para un actor y director de la categoría de nuestro coterráneo, en el cual se da teoría y praxis de lo que es el teatro. "Mira, me ha tocado reflexionar sobre esta cosa en más de una ocasión, sobre todo cuando converso con hombres de teatro latinoamericano que pasan por el B.E. Hace poco estuvimos en Barcelona con el B.E. y nos preguntaban qué era en esencia el distanciamiento, el punto de giro, y toda la terminología brechtiana. Eso está escrito, está en los libros. En la práctica funciona de otra manera. Para mí lo más importante, si yo tuviera que resumir qué es lo que es Brecht diría que es el hombre que le da al teatro, además de lo estético, un arma de lucha. Es una cuestión de posición frente a la vida, no frente al teatro. El teatro como instrumento para ayudar a la transformación, y esto es importante, *permanente* de la sociedad y del hombre. En los años 60 y 70 se hablaba en Europa que Brecht no funcionaba más, que ya no tenía más nada nuevo que decir. Eso es no haber entendido lo que es Brecht, lo que es el teatro dialéctico. Muchos se quedan con el concepto del teatro épico. Si Brecht viviera estaría haciendo un teatro muy diferente del que dejó en sus postulados o en lo técnico, pero en lo substancial va a un teatro marxista, de movimiento continuo, que nada se queda tal como es. El mismo lo dice en sus poemas, "lo que así era ayer, mañana será de otra manera." Y eso hay que aplicarlo a sus teorías, hay que tomarlas, estudiarlas, tratar de entenderlas. Pero la teoría de Brecht no se entenderá nunca, creo yo, si en la vida tú como hombre de teatro no tienes una posición de cambio. Brecht en manos de un hombre de teatro con ideología burguesa es como un pan duro. No funciona, no sirve. Esto en términos europeos, pues un pan duro hoy en América Latina es un pan, de todas maneras."

Ha avanzado la hora y Katrin está preparando la cena, cuando decido suspender nuestra conversación. No rehusó la invitación pues surge tan espontánea y generosa que decido compartir el pan y el vino que saben bien, aún en tierras tan lejanas.