



PANEL: MONTAJE DE *La misión*

ALEXANDER STILLMARK
Director invitado

PRIMER ENCUENTRO CON EL TEXTO

Utopía, revolución, pérdida de utopía, temas relevantes y comunes a América y Europa, y que están en *La misión*. Este texto me pareció adecuado para trabajar en el Taller de Berlín 1996 con el Grupo La Memoria, porque es un texto abierto que plantea interrogantes. Yo estaba bastante optimista y pensé que iba a funcionar y a suscitar interés. Se los propuse en mi estadía en Chile durante el Santiago-Berlín-Santiago, en diciembre de 1995, y el primer encuentro de los actores con el texto provocó una gran extrañeza sobre esta Revolución Francesa. ¿Y esto, hoy en día, para qué? La verdad es que apenas conocemos nuestra historia y ahora la Revolución Francesa, eso lo aprendimos en el colegio, eso fue hace bastante tiempo, ¿qué tiene que ver con nosotros? Fue muy importante esta sinceridad, una sinceridad chocante, y también la advertencia: esto no va a interesar a nadie.

Yo entonces les pedí, considerando que tenía que regresar a Alemania, que cada uno me enviara un manuscrito con anotaciones respecto a qué frases de *La misión* le dicen algo, le interesan, le llegan. Recibí seis manuscritos marcados que me significan mucho, los transcribí y armé un documento que dice: Nestor encuentra tal frase, Paulina esta parte, Rodrigo esta otra y así sucesivamente, es un libro maravilloso. Hace poco volví a revisarlo y quedé muy emocionado por lo que habían encontrado en aquel momento. Ese fue el primer encuentro, el encuentro decisivo del actor con el texto.

EL TALLER EN Y CON BERLÍN

Nos reunimos luego en Berlín para la realización del taller, en el cual tuvimos que inventar una dinámica de trabajo que permitiera actuar con el texto en la mano. Así fue que creamos una versión actuada, improvisada, que fue increíble en su espontaneidad. Ellos tuvieron una actitud muy abierta y fueron muy honestos y surgieron muchas preguntas. Conté en aquel momento con el apoyo de Uta Atzpodien, que se incorporó al proyecto y que, traduciendo y anotando, registró todo, configurando un maravilloso material de trabajo. Hubo escenas de una densidad fílmica que debieron haber sido filmadas y de allí habría resultado una película completa. Sí, porque los actores se lanzaron con tal fuerza a la improvisación, al manejo del texto, que nos quedamos admirados y estos ejercicios forman parte de las experiencias más hermosas que jamás he vivido con actores. Estos ejercicios fueron únicos e irrepitibles y eso fue para mí maravilloso. Supe en ese momento que, cuando los haya visto, habrán pasado y nunca más podré recuperarlos. Porque si empiezo a repetirlos, siempre será mentira, eso no es reproducible, esos ejercicios tienen su valor en sí mismos.

Las preguntas continuaron luego en las calles cuando caminábamos por Berlín y yo iba contando la historia alemana. La receptividad de los colegas chilenos frente a Berlín fue fundamental. Ellos percibieron que esta ciudad es algo especial, que tiene un clima

propio, no solamente porque hacía frío y caía la nieve, que los atormentaba mucho, sino porque veían estas casas corroídas por la intemperie, veían las marcas que quedaron de la guerra, veían las edificaciones nuevas, veían donde habían marcas, recorrimos las calles como detectives. Y así, de pronto, se les hizo más fácil comprender determinadas metáforas de H. Müller, que quería significar con ellas. La verdad es que entonces contamos muchas historias y contamos mucha Historia.

LA MISIÓN EN SANTIAGO

Fue madurando la idea de poder hacer un montaje de **La misión** en Santiago, porque de repente todos se habían agarrado del texto. Entonces me vi enfrentado a la tarea: ¿cómo se lleva esto a cabo? La verdad es que yo conozco muy poco a Chile, apenas he estado acá. ¿Cómo nos vamos a acercar al texto? Primero queríamos hacer una representación, pero una representación de verdad, arrendar una sala y equipamiento y todo, pero eso no fue posible por razones financieras. Llegaron las restricciones para el Goethe Institut y el proyecto del montaje casi hace agua. Entonces fue que me decidí por un proceso de producción tipo taller con un final abierto, con el riesgo de que al final hubiera una representación o que no la hubiera. Eso lo tuvimos claro y con Michael decidimos asumir el riesgo: trabajamos siete semanas y tendremos de ello un resultado. Podremos contar acerca de él, o tal vez podremos representar algunas escenas. Así empezamos, eso fue igual cero.

Cuando hace siete semanas llegué acá con Uta decidimos hacerlo aquí en el Goethe-Institut. Este era el único espacio que no cuesta dinero, aquí disponíamos de un mínimo de elementos técnicos y con esto nos teníamos que arreglar. Y así empezó la búsqueda: ¿cómo uno se aproxima a este espacio, de qué tipo de espacio se trata? ¿Cómo se seleccionan los actores? Algunos de los miembros del grupo La Memoria tenían otros compromisos, y encontramos en los nuevos colegas muy buenos reemplazantes, muy buenos colaboradores y recomenzamos nuestras improvisaciones, a conocernos. En este proceso también conocimos a

Rodrigo Bazaes, un joven escenógrafo de Iquique, quien me fascinó con el mundo de imágenes que lleva en su cabeza, y en ese momento yo no sabía todavía que el desierto que lleva en su corazón iba a constituirse en el momento central de la representación. Pero él me fascinaba, tenía unas ideas tan curiosas y hablaba de muertos y de fantasmas en el desierto. Yo trataba de registrar todo eso, que había un desierto y esto y aquello. Y lo que tengo es una sala vacía y aquí están los actores y de alguna manera había que combinar todo. Entonces comenzamos a coleccionar cosas entre todos. Coleccionamos gestos, por ejemplo. Uta propuso un maravilloso ejercicio de Augusto Boal, los juegos de máquinas, y entonces nos pusimos a inventar máquinas, máquinas maravillosas, máquinas de amor, de muerte, de odio, máquinas de Chile, máquinas burocráticas, máquinas de teatro y a través de estos procesos lúdicos fui comprendiendo el mundo gestual de Chile, su plasticidad, que era muy hermosa y muy enriquecedora.

Para orientarnos, comenzamos de a poco a decodificar el texto, escena tras escena, frase por frase, ¿qué es lo que aquí denota, a qué se está refiriendo en primera instancia? Porque muchas cosas no son tan fáciles de entender: Müller de pronto fusiona bloques y rompe relaciones de sentido para generar nuevas preguntas. Este trabajo en realidad nos ha acompañado durante bastante tiempo.

PUNTOS DE INTERSECCIÓN EN EL ESPACIO/TIEMPO

Luego, ante la insistencia de Michael, hubo que presentar una propuesta de montaje y decir cuánto dinero necesitamos, qué es lo que hay que gastar y qué es lo que hay que comprar. Fijamos el espacio y examinamos los recursos que teníamos. Ya en Berlín tenía claro que sólo contamos con un proyector y un videoproector.

De pronto, descubrimos el retroproyector y entonces todo fue dándose muy rápido, casi de la noche a la mañana todo se fue ordenando. Fui capaz de asimilar el desierto, las fotografías de Chacabuco, las que había visto y que me habían interesado, de pronto

se ubicaban en el lugar justo y tuve claro: Chacabuco es un lugar de encuentro central, en muchos sentidos. Espacio y tiempo de nuestro trabajo se entrecruzan allí. Chacabuco como un lugar abandonado de la civilización, la RDA, en su descalabro, una parte de una formación social que se había abandonado, que se hundió. Las imágenes de Chacabuco me recordaron mucho los locales de las fábricas de propiedad colectiva, que ahora son vendidos al mejor postor por el precio de un sandwich. Es decir, por el precio simbólico de un marco se puede comprar el edificio de una fábrica, sólo que no con los trabajadores, verdad, porque a esos no los

Comenzamos a examinar escena tras escena, las trabajamos lúdicamente. Hicimos muchos rodeos, pero nunca *manipulamos* una escena (*an einer scene gefummelt*) con ese tipo de dirección de diálogos pequeña y mezquina, como por ejemplo, ahora cómo tomas esta taza y cómo la vuelves a colocar y ahora tienes que pararte un poco más así o así. Eso ocurría mientras se hacía y a veces se repetía y, en el proceso, esas cosas se iban aclarando.

Hubo mucha camaradería con los actores, que todas las tardes llegaban puntualmente y entregaban su tiempo después de sus jornadas agotadoras. Tam-

Juanpa Meio



Miembros del taller de La Misión: Julieta Figueroa, Paulina Urrutia, Uta Atzpodien, Alexander Stillmark y Néstor Cantillana en el panel "Heiner Müller en América Latina", Santiago, diciembre de 1996.

quiere nadie. Eso fue justamente el punto de intersección. La historia del campo de concentración de Chacabuco, la historia alemana de la dictadura, ese fue otro punto, los muertos, los recuerdos de una revolución, todo calzaba. Tuvimos así una determinada línea, a la cual podíamos seguir, donde todo se correlacionaba y de donde se generaba una determinada orientación.

PROCESO DE MONTAJE

Sin embargo, no abandonamos nuestro proyecto, mantuvimos el texto. Acentuamos lo fragmentario del texto de Müller y nos aproximamos por separado a cada uno de los fragmentos, no tratamos de contar la historia. Desde un comienzo tuve claro que iba a renunciar a la parte referida al teatro de la revolución blanca, la historia de Sasportas, Robespierre, la historia de Galloudec y Danton, y tenía la intención de incorporar allí un texto, el texto de la Hydra sobre la génesis del hombre (*Menschwerdung*).

bién eso fue para mí una experiencia completamente nueva, ya que normalmente en Alemania trabajo en un ritmo de dos sesiones diarias, vale decir: ensayos en la mañana, ensayos en la tarde o función. Eso fue, muy, muy hermoso.

CONSERVAR LAS HUELLAS DEL TRABAJO

Cuando tuvimos la sala de trabajo como fundamento, de pronto supimos que podíamos generar espacios con proyecciones del *overhead*, con proyecciones que están sobre nosotros. Caímos en la cuenta que la luz, como medio inmaterial, es para nosotros muy favorable para interactuar con los recuerdos, la imaginación de la memoria, el desciframiento del texto. Es decir, un auténtico trabajo con la memoria, un trabajo de remoción de escombros, de identificación de los rastros. Esas eran en realidad nuestras metáforas de trabajo, de cómo uno se acerca a este trabajo.

Tampoco queríamos borrar las huellas ni ocultar

el esfuerzo que todo eso nos significó. Queríamos conservar la imperfección de nuestro trabajo acelerado, había que conservar las huellas de nuestro trabajo. Que se supiera que estamos haciendo un trabajo provisorio, que no tiene fin, que se trata de un primer paso.

Y el trabajo sobre este escenario vacío, delante de esta muralla blanca, que para nosotros siempre fue la metáfora del espacio sin historia, del así llamado espacio sin historia en Chile, espacio que, sin embargo, oculta todo lo demás. Y nuestro encuentro en Berlín, donde tuve que darme cuenta por primera vez, cuando les hablé de aquel tiempo con Allende y la revolución, y los actores me decían, bueno, entonces yo tenía tres años, o para entonces yo no había nacido. Nosotros somos hijos de la dictadura, nosotros no conocimos eso. Entonces tuve que cambiar el registro y tratar de imaginarme eso desde su perspectiva.

Esa fue la base, no presuponer nada, no amarrar nada de antemano. Primero mirar y escuchar, qué es lo que surge, qué es lo que aparece, qué es lo que se puede percibir. Pudimos conservar hasta el final nuestra curiosidad por esta situación.

Un gran aporte significó en este tiempo el trabajo de Uta y Rodrigo Pérez, quienes asumieron la responsabilidad de producir una traducción en "chileno" de **La misión**. Sobre esta experiencia de la traducción Uta debería contarnos algo.

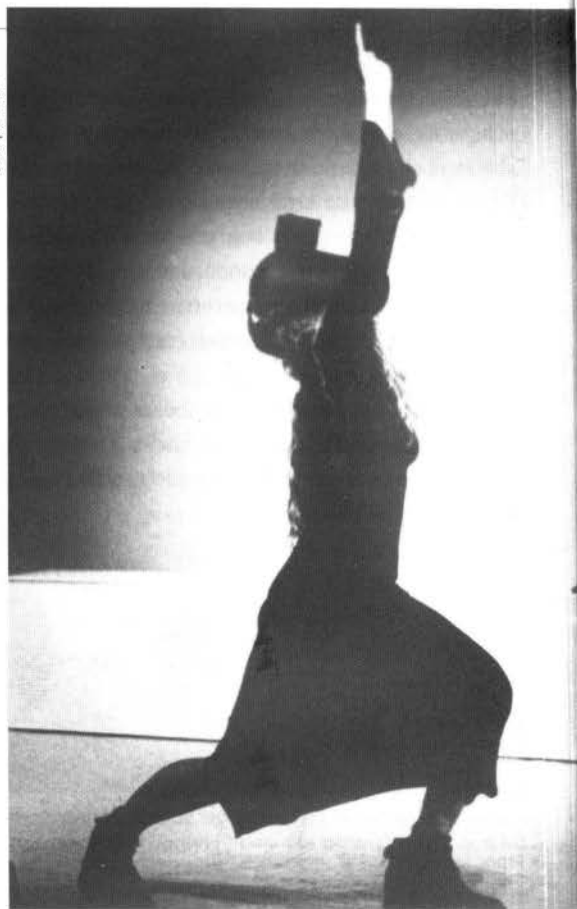
SOBRE LA TRADUCCIÓN Y OTROS PROCESOS

UTA ATZPODIEN

Asistente de dirección y traductora

Fue un trabajo colectivo de traducción. Yo entregué mi contexto cultural, mis conocimientos sobre Heiner Müller y Rodrigo Pérez su contexto cultural y sobre todo su lengua materna, que es el español-chileno que no es mi lengua. Ese trabajo de colaboración fue una experiencia muy importante, porque me parece que tener esta discusión continua es la única manera de acercarse a una traducción. Nuestra traducción la llamaría también como una traducción en movimiento,

Juampa Meilo



Alessandra Guerzoni, Claudio González y Julieta Figueroa en *La misión*, de Heiner Müller.

porque hicimos la traducción durante el proceso de los ensayos. Traducimos una parte, la ensayamos y, después de la prueba de esta experiencia, retomamos y corregimos el texto. Entonces es una traducción muy cercana a la práctica teatral.

Decidimos hacer una traducción propia, porque leímos una traducción que no era una traducción, era una interpretación. Eso es un peligro muy grande, porque falsifica totalmente la imagen del autor. Tuvimos otra traducción, muy buena, pero era el español de España y en algunos aspectos no concordamos. Entonces, para nuestra traducción lo más importante fue mantener ciertas cosas que tiene el original alemán. Es un cierto principio de montaje en el texto, en las frases y trasladar justamente ese principio de montaje al español y no, como lo hicieron varias



traducciones, de redondear todo. Porque el original alemán tiene algo fragmentario, enigmático, un enigmático provocativo, como dijo Alexander el otro día. Al mismo tiempo tiene una claridad, e intentamos con esa traducción de acercarnos a eso. Incluso yo pienso que lo que es muy importante en los textos, mantener la música, el ritmo... todo... la gramática...

Otra cosa que experimentamos mucho fue la metáfora. La metáfora juega un papel muy grande en esta obra. Ahí tuvimos muchas discusiones, intentando encontrar una palabra justa que pudiera abarcar todas las cosas que abarca esa metáfora en alemán.

Porque una traducción es solamente un acercamiento, e intentamos acercarnos de la mejor manera posible. Para mí, fue un trabajo muy intenso e importante. Quiero agradecer sobre todo a Rodrigo, sin él, no hubiera sido posible.

Alexander Stillmark: Este reparto de un nativo-hablante y una alemana fue muy bueno, porque ayudó a descifrar imágenes y a crear posibilidades de traducción adecuadas. Uta tenía la ventaja de que conoce muy bien la historia y la literatura alemana, conoce muy bien a Heiner Müller. Domina su lenguaje y sabe qué significan ciertas palabras que Müller utiliza, que apuntan a un sentido, pero connotan además otras cosas. Sobre eso ella podía discutir con Rodrigo noches enteras, buscando la palabra más adecuada.

También, cuando los actores trabajaban con los textos, me daba cuenta cuándo éstos eran exactos. Comprendí que **La misión** es un texto muy discursivo, es una permanente discusión, y los argumentos tienen peso, tienen una fuerza centrífuga que hace que confluyan como un remolino hacia un cierto núcleo de dolor, y eso funcionaba. Entonces tuve la tranquilidad absoluta de que la experiencia con el texto tenía que funcionar, frente a eso es posible poner resistencia, contra ese remolino es posible imponerse, ahí hay algo que genera una contrafuerza.

Son experiencias que quizás los actores podrían describir mucho mejor. O decir lo que a ellos les llamó la atención en este trabajo.

NESTOR CANTILLANA

Actor

Una de las cosas que más me impactó del trabajo con Alexander fueron las primeras conversaciones que tuvimos con él en Alemania. Cuando leí el texto en español, la primera vez, entendí muy poco. Lo encontraba muy político, demasiado para mí. Yo decía: rescato esto que no es político, esto no, muy político, fuera, fuera. Esto no, ¡qué largo! a ver, si esto se corta queda bien. Anotaba, *si se cortara, quedaría muy bien*. Porque ése es el método, o no, que a uno le enseñan. Uno está acostumbrado aquí a decir: *¿qué dice acá? No, no entiendo.. cortémoslo, da lo mismo... ya, sigamos*. A mí me parecía increíble que estuviéramos horas discutiendo por una frase. Yo pensaba, *sáquenla, si da lo mismo*.

Una de las cosas que más agradezco del trabajo es que, sin que Alexander nos haya dado la lata del discurso político, de lo importante que era la política en

los textos de Heiner Müller, me di cuenta de que lo importante era la historia. Eso fue importante para mí, un, como él llama, *hijo de la dictadura*. Yo no tengo historia, porque desde chico se me enseñó a olvidar. Entonces nadie me dijo que era bueno acordarse de lo que pasó, sino todo lo contrario. Cuando pasaba por la calle y había una protesta y le estaban pegando a una vieja de sesenta años que tenía una foto de su hijo desaparecido, yo veía que un carabiniero le pegaba. Después veía las noticias y no salía nada de eso, y salía que los terroristas, que los malos eran los hijos de esa señora a la que le estaban pegando. Entonces yo ya no entendía nada, así era, siempre fue así. Entonces que venga un caballero de Alemania y que te enseñe a recordar y te diga: *no, mira para atrás*, descubres que tú puedes decir que no te interesa la política, pero en este momento, después del trabajo que hicimos, yo en la vida me siento muy político, sin serlo, o sin creer serlo.

Nosotros veíamos en Alemania las cosas maravillosas que los alemanes habían construido para no olvidar la Guerra: tapaban los hoyos de las balas con un cemento de otro color, cuadrado, para que se destacara. Se veía precioso todo, pero lo destacaban. En cambio acá cuando ví por primera vez el video del bombardeo de La Moneda, dije, ¿cómo lo hicieron? Yo nunca ví esto, reconstruyeron muy rápido y quedó impecable. Si alguien ve por primera vez La Moneda, dice ¡qué bonito!, se conserva muy bien desde hace mucho tiempo. Pero esa mentalidad, ese afán de no querer olvidar para seguir adelante, no para quedarse pegado en el pasado sino para avanzar, es una de las cosas que más agradezco.

También está el trabajo como actor y de lo que yo aprendí al ser dirigido por Alexander. Su método de dirección, las improvisaciones, me aterraban. El decía con una disposición maravillosa *improvisemos sobre tal cosa con el texto en la mano* y yo me aterraba, porque tampoco estaba acostumbrado a improvisar. En la escuela uno lo hace, pero piensa que es un proceso de entrenamiento para después hacerlo en serio. Al principio tenía mucho pudor, pero con sus indicaciones fui captando la globalidad del asunto. Se daba dos minutos para explicarte que en tal escena no es lo

fundamental que ese personaje mire allá, no sólo porque no funciona, porque ideológicamente no funciona para la escena. El me hubiera podido decir *no mires para allá, mira de frente o mira al suelo, porque no funciona*, pero había un interés de entender. Así, pude entender una obra que la primera vez que la leí, la dejé en veinte minutos, sin ningún pudor. Todavía estoy entendiendo más cosas de ese texto. El trabajo de Alexander fue perseverante, claro, exacto. Todo lo que está en la puesta de **La misión** está allí por algo. Nada fue una *choreza* o una idea que se nos ocurrió de repente porque puede funcionar. Todo fue después de mucho probar y creo que, al final, nos quedamos con lo que mejor explicaba, para nosotros, la obra.

JULIETA FIGUEROA

Actriz

Para mí, esta fue una experiencia inenarrable. Primero, por trabajar con gente que uno tiene casi míticamente en la mente. Trabajar con Alexander, Uta, con un texto de un hombre que, aunque yo conocía poco, sabía que trabajaba unos textos increíbles. Yo había leído unas cuantas cosas de él, no lo encontré nunca lejano, creo que es muy cercano a uno.

Con respecto al trabajo, me llamó la atención el tipo de actuación. Me descoliqué cuando me dijeron que no había que involucrarse emocionalmente en el texto. Me ayudó una acotación que me dijo Rodrigo, que era estar siempre sintiendo que alguien te hablaba al oído. Entonces, tú no alcanzas a procesar emocionalmente sino que trabajas más con el entendimiento. Además, fue importante el trabajo teórico, que creo nos falta a nosotros como chilenos, como americanos. Creo que el pensamiento lógico sirve mucho para lograr un trabajo comprendiendo, entendiendo. Yo creo que este texto se trabajó absolutamente con comprensión, con entender lo que se está haciendo, lo que se está diciendo, y eso fue fantástico.

En cuanto a la obra misma, siento una cercanía ideológica, porque, como se ha dicho, es muy político y creo que le hace bien a este país hablar en forma política desde dos partes, desde una traición y desde una

esperanza. Como hablabamos con Paulina Urrutia, sin sentirme un Debuissou, siento que el lenguaje con el cual hay que llegar a ese texto en Chile es a través de Debuissou. Yo me siento absolutamente un Sasportas, pero ya uno no puede hablar a través de un Sasportas, sino que hay que hablar por Debuissou, estamos como país llenos de Debuissous. Se levanta una piedra y aparecen los traidores: la política, el mercado que hoy día son un Debuissou. El egoísmo, la no solidaridad que el texto plantea, es porque Müller trabaja por ser solidario frente al otro. Hay gente que quizás está en las guerrillas, pero él está con su texto enfatizando esa solidaridad, no desde Sasportas sino que desde Debuissou. El lenguaje con el cual hay que llegar hoy día no es con el de los años ochenta, con palos y piedras que es el más cercano que uno tiene como dictadura, sino como Debuissou más que como Sasportas.

A la vez, uno odia un Chile profundamente, pero lo está amando como loco. Es esa la contradicción que aparece aquí, la traición con la esperanza. Siempre uno está traicionando, ya sea a uno mismo como al que está al lado. Hay que tener cuidado con qué se traiciona realmente.

Considero muy importante haber hecho una obra escrita y dirigida por alemanes con actores chilenos, latinoamericanos. Ahí está la contradicción... ¿cómo habría sido sólo con chilenos?

PAULINA URRUTIA

Actriz

Sí, hubo algo muy importante desde Alemania hasta acá, Santiago, que finalmente se venció y que fue como el triunfo sobre la traición que permanentemente uno vive en el teatro. Hay grandes juegos de poder en el teatro y grandes discursos que tienen muy poco verbo, muy poca palabra. Desde Alemania, cuando estábamos en esos grandes lugares donde ensayábamos, lugares donde no estábamos acostumbrados nosotros a ensayar, con mucha calefacción, nosotros nos pegábamos a los vidrios como lagartijas, porque no soportábamos el calor y afuera nevando... llegar acá, donde ellos se toparon con todos los inconvenientes y

con toda la mediocridad que nosotros mismos somos, y con un gran discurso que ellos muy bien conocían y que nosotros no conocíamos. El camino de acercamiento a ese texto fue precisamente la distancia y la desconfianza que teníamos el uno con el otro. Y el camino yo creo que fue el ideal; hay un momento en que las personas que saben y que tienen una gran generosidad para poder compartirlo comienzan a hablar con cuento, como grandes parábolas, grandes historias de pequeños hombres como son ellos y como somos nosotros.

Cuando uno se pone en ese papel, en ese rol, que es el gran juego de esta puesta en escena de **La misión**, ¿qué rol me toca a mí contar y con qué palabras lo voy a contar?... uno comienza a ser un aprendiz y a ponerse en el lugar donde uno debería ponerse más a menudo. Eso es lo que me pasó con Alexander y con Uta y con todos mis compañeros de trabajo. Aprendí a hacer teatro, aprendí a quedarme callada, aprendí a decir textos que no eran míos con la humildad que corresponde y al mismo tiempo, cuando aparecían esas cosas que surgen en todos los procesos, y cuando uno tenía que decir y que aportar a ello, con claridad y con nitidez comenzaron a aparecer también, no desde un Sasportas sino desde grandes Debuissous, traicionándonos a nosotros mismos, a nuestro ego y a nuestra sapiencia, a nuestro oficio, entre comillas.

Esa fue una gran tarea, permanecer en silencio, saber escuchar un texto que estaba hablando y, sobre todo, que estaba hablando por nuestra propia boca en un país que hasta el día de hoy yo todavía no entiendo. Y es la gran pregunta que me cabe, porque es cierto lo que dijo Alexander, nosotros cuando llegamos a Berlín dijimos ¡esta cuestión en Chile, y qué les va a importar que hablen de la revolución en Jamaica! Y de hecho, ésa es la gran risa de nosotros. Nosotros nos reímos de Sasportas, porque de verdad no creemos en sus grandes sueños, ni en la lucha por la unidad, sabemos perfectamente que tanto él como Galloudec están muertos, a uno lo ahorcaron y al otro le cortaron la pierna, murió de gangrena. Entonces sabemos que el que está vivo es Debuissou y nuestra atención está en ése, que somos nosotros mismos. Y en el juego actoral, la traición siempre está presente.

Alexander: Esa búsqueda que describe Paulina, en realidad surgió del discurso, de la descodificación, de la búsqueda de los roles: ¿quién soy yo en este proceso? Y en ese sentido parecía recomendable que exploráramos la situación de actuación allí donde la concemos todos, es decir, en el teatro. Y la verdad, cuando la obra estaba lista así como estaba, yo pensé: mmm, sí, discurso, discurso, discurso... ¿y qué es entonces lo que allí acontece, dónde está la acción? Y es que hay una sola acción y ésta es la traición. Esta traición se convierte, en nuestra actuación, en una traición al teatro. El actor abandona el escenario y se sienta junto al público y eso es doloroso, ese fue un momento que funcionó al instante. Y eso fue la traición en todos, y desde allí de pronto podían articular sus textos también Galloudec y Sasportas, Rodrigo y Néstor, cuando dicen: *noo, nosotros estamos abajo, nosotros continuamos actuando*. Eso son roles difíciles... esos se van a reír de mí, nos van a apedrear, pero nosotros seguimos actuando. Y esto: *Nosotros no podemos hacer otra cosa, no hemos aprendido nada más, si esto es así, tú estas fuera de este juego arriesgado allá arriba en el escenario*. De pronto, habíamos encontrado nuestra traición.

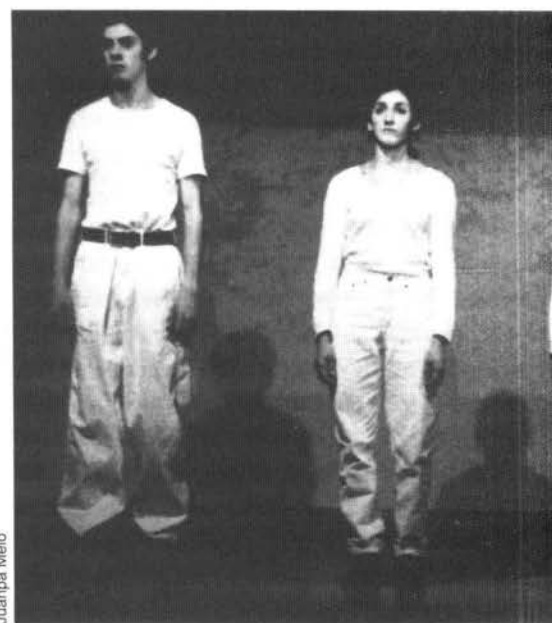
Ahora todo parece como si Uta y yo siempre fuéramos los que entregamos, pero debo decir que he ganado mucho aquí. Y eso fue sobre todo por estar en este país y en esta parte de la tierra, donde la tierra aún se mueve, ¿no? Al comienzo siempre hablamos de terremotos, entonces todavía no sabía que iba a incorporar a los terremotos. Paulina dijo que amaba los terremotos y de repente me di cuenta que también yo los encuentro excitantes, de alguna manera. Pero ese moverse no es en verdad caótico; no se mueve cuando está programado sino que cuando no está programado, según leyes bien distintas, que aún ni siquiera conocemos y aquí también se hunde una gleba en el olvido, regresa al magma, y eso tan sólo a unos pocos kilómetros de distancia en el Pacífico. Eso me excitó enormemente; allí de pronto se desarrolla una revolución. Las revoluciones en la historia de la humanidad para mí son comparables con terremotos, vienen y no se pueden parar. Si son necesarias van a ocurrir y nunca han sido programadas, en ese sentido. Las programa-

das en la mayoría de los casos han fracasado. La frase final sobre el miedo de Sasportas es absolutamente justificada, ¿verdad? *Sin embargo se mueve...*

Uta: Pienso que nuestro trabajo fue una búsqueda de la historia y en la memoria que se encuentran en nuestros cuerpos. Además, integramos en nuestro trabajo otro trabajo, el de Ricardo Pereira sobre las fotografías de Chacabuco. El también es una persona que se encuentra en el camino de búsqueda hacia la historia, la historia de su propio país y yo pienso que es un trabajo muy valioso que él hace de recuperación de la historia chilena.

Alexander: Sí, en el montaje teníamos esos diferentes intermedios en que utilizamos proyecciones. Al comienzo nos habíamos puesto de acuerdo que todos traerían imágenes que les interesaban y las coleccionamos. De allí surgieron estos intermedios. Yo había reservado un intermedio y había dicho a Rodrigo Bazaes, el escenógrafo, *este es un espacio en el que tú puedes hacer lo que tú quieras, eso es absolutamente tu*

La misión, de Heiner Müller, dirigida por Alexander Stillmark. En la foto: N. Cantillana, J. Figueroa, P. Urrutia, A. Guerzoni, R. Pérez y C. González.



Juana Melo

tiempo libre. Si ése es de cinco minutos, entonces utilizas cinco minutos, pero este intermedio entre estos dos textos es tu trayecto de improvisación. Y entonces dio cuenta de sí mismo y nosotros vemos sus radiografías, sus zapatos, sus recuerdos del desierto, las que nos muestra y descubre. Eso lo encuentro increíblemente valioso. Tiempo después me di cuenta que también yo construí mi propio bunker, la cuadra de mi bunker, porque el

bunker que allí aparece es aquel que está frente a mi casa y frente a la casa de Frank Hörnigk. Eso es ahora un parque, está enterrado bajo escombros, pero ese bunker tiene un rol muy importante, es nuestra historia por dentro. Por lo tanto, en tal sentido, también nosotros estamos personalmente adentro de estos intermedios.

Traducción: Irmtrud König

Edición general: María de la Luz Hurtado

LA MISIÓN EN EL BERLINER ENSEMBLE

PAULINA URRUTIA

Actriz



Durante nuestra estadía en Alemania, nos llevamos más de una sorpresa. La primera fue saber que esa misma semana en el Berliner Ensemble, donde en po-

cos días más nos presentaríamos, estaban culminando, como cierre de la temporada del año 96, las presentaciones de un montaje de **La misión** realizado por la Volksbühne y dirigido por Castorf.

Después de verla, nos preguntamos quién realmente se podría interesar en nuestro trabajo —un montaje extranjero, en castellano y realizado con muy pocos recursos—, de la misma obra que hasta una semana antes se había presentado con elenco estrella en el mismo escenario.

El día de nuestra presentación nos volvimos a asombrar. Mientras nosotros ocupábamos apenas la mitad del escenario, porque siempre concebimos la obra para un espacio reducido, la sala estaba completamente llena. Eran personas comunes y corrientes que, sin ningún tipo de invitación especial, habían llegado a vernos.

Comenzamos con el nerviosismo propio de la situación, pero muy estimulados por la receptiva actitud del público. Todo marchaba bien hasta que, de pronto, en la mitad de la presentación, se produjo una

