



La soledad del guerrero

Claudia Echenique
Directora

Un guerrero debe estar dispuesto y listo para entrar en su última batalla, al momento y en cualquier lugar... Descansa, olvídate de ti mismo, no tengas miedo a nada. Sólo entonces los poderes que nos guían nos abren el camino y nos auxilian. Sólo entonces. (Doña Florinda en **El don del águila**, Carlos Castañeda).

La construcción de la acción paralela

Mi participación en la dirección de **Malinche** fue muy privilegiada, ya que conocí la obra paulatinamente a medida que se iba escribiendo. Esto permitió un recorrido en el tiempo, donde fui estableciendo ciertas líneas de acción que ocurrieran paralelas al lenguaje oral, complementándolo.

También durante ese período, estructuré algunos ejercicios de actuación e improvisaciones tendientes a la creación de los personajes y a la conformación de determinadas atmósferas, tanto internas (psíquicas) como externas.

Creo que, a pesar de conocer la obra con anterioridad al elenco, el montaje no se construyó a partir de una pre-concepción determinada, sino que fue el resultado de la interacción del mundo interior de los actores y los arquetipos internos que cada uno de ellos poseía. **Malinche** fue construida escénicamente a partir de infinitas improvisaciones, donde el objetivo siempre fue contar la historia. Primero en silencio, luego con sonido y finalmente con el texto. La responsabilidad del actor no sólo consistía en crear su personaje sino en construir relaciones y re-estructurar su historia perso-

nal, llenando así con imágenes aquellos espacios de libertad dejados por el texto. El objetivo de crear y ejecutar acciones paralelas es justamente ofrecerle al público la posibilidad de elegir adónde mirar, complejizar la linealidad de la acción teatral e involucrar al actor en la totalidad de la acción, sin que éste tenga que necesariamente dejar el escenario y el personaje cuando no le toca hablar. Desde el punto de vista de la dirección, se producen situaciones interesantes: no cualquier acción paralela sirve al montaje, lo que primero implica una selección para luego definir su ubicación, ya que su sentido depende de su combinación. Creo que el espectador no está acostumbrado a esta manera de estructurar la escena y es posible que se confunda al tener que optar en vez de entender que no importa qué acciones esté mirando, ya que todas convergen al mismo punto.

El espacio escénico

Para situar la obra en un espacio escénico más simbólico que real, trabajé con el concepto de *casa* donde ocurría la acción en el texto. No quería una casa de cuatro paredes con una invisible para que el espectador pudiese ver lo que ocurría en el interior. Derivé en el concepto de *hogar*, que esencialmente tiene que ver con el calor y el fuego (los hogares mapuches funcionan en torno a uno o más fogones al interior de la ruca). También quería un mismo espacio que sirviera para realizar diferentes acciones, tanto cotidianas como cocinar, dormir o bien acciones mágicas o rituales,

como sanaciones o ritos funerarios. El espacio central estaba formado por una *pareja* de piedras rectangulares cuyo derredor se trabajó en forma circular y cíclica. Esto daba el adentro y el afuera: el acecho y la defensa del hogar, apoyadas por las *empalizadas* confeccionadas con ramas entretrejidas que cerraban, abrían, cubrían o enmarañaban. Las tres piedras (ojos de agua) situadas alrededor de las dos centrales, para mí, siempre representaron los lagos del sur de Chile y, en el trabajo, les adjudicamos cualidades: el agua santa de las curaciones, el agua para beber, el agua para lavar. Es muchas veces más importante en el trabajo teatral aquello que no se ve pero que existe y constituye una realidad para el grupo, que aquello que sí es evidente para todos. Si se quiere, también es posible jugar con la geometría de los diferentes cuerpos y su numerología.

El tiempo ritual versus el tiempo teatral

Uno de los aspectos más difíciles de transcribir a la situación escénica fueron diferentes aspectos del mismo problema: el tiempo.

En primer lugar, responder a *¿Cuándo sucede realmente la acción del texto, en qué aquí y ahora debe desarrollarse la acción?* Definitivamente, no situamos la obra en un tiempo histórico sino en uno mítico: en el tiempo de las guerras, el tiempo del hambre y del miedo, el tiempo de la tragedia y del dolor. Luego, en segundo lugar, está el problema de la duración de las escenas. La pregunta era *¿Cuánto deben durar las acciones para que no pierdan su teatralidad?* La respuesta: su teatralidad debe responder a la necesidad de duración que ellas tienen en sí mismas. O sea, cada cosa debe durar lo que cada cosa dura. Sabíamos que si el espectador no lograba meterse en la acción al comienzo de la obra, después iba a ser muy difícil involucrarlo e iba a aburrirse, pero fue un riesgo que decidí tomar y estoy contenta de no haber atropellado el ritmo ritual de la acción por una ansie-

dad de cumplir con un tiempo más teatral.

Otro de los aspectos temporales en los que nos involucramos fue la trasposición de los tiempos escénicos en un mismo presente, es decir, que una acción queda detenida en un momento posterior a lo ocurrido. Entonces, algunos personajes se encuentran en el futuro mientras otros aún están en el pasado con respecto a una misma realidad. Para unos, la supuesta acción ha sucedido, en cambio, para otros, no todavía. Luego, dicho acontecimiento ocurre en el presente tanto para algunos personajes como para los espectadores. Esto es una especie de juego que consiste en la desarticulación del tiempo.

El ejercicio del oficio

Tengo la sensación de que el montaje de una obra es siempre la concreción de una etapa pero, además y más importante, es el ejercicio de la continuidad en donde se consolida el oficio. Es un espacio de ejercitación y de descubrimiento, donde se pueden evidenciar tanto errores y carencias como aciertos y descubrimientos, donde aparecen elementos que desechar y otros en que vale la pena seguir ahondando. Se va así construyendo una manera de abordar el trabajo y se van perfilando metodologías teatrales.

La posibilidad de investigar y experimentar en las puestas hace que el trabajo sea mucho más interesante y las experiencias sean más valiosas que la búsqueda por obtener resultados pre-establecidos. Pero también es fundamental para el desarrollo de los procesos creativos la crítica y la discusión en profundidad, donde se analicen conceptos determinados y se dialogue evaluando resultados. Porque, si bien el teatro tiene un valor de entretenimiento y de distracción para el público, también es un lugar de confrontación de ideas y, en este caso, persigue valores espirituales, tratando de elevar al hombre por encima de sí mismo. ■