

Miguel Rubio Zapata
SOBRE VIVIR EN GRUPO

*Al Odin,
compañeros forjadores de caminos.*

A media cuadra de la casa de mi infancia había una pequeña ferretería a la que me gustaba entrar siempre con algún pretexto para sentir los olores de la pintura, ver las latas repletas de colores en polvo que eran cuidadosamente pesados en la vieja balanza que había sobre el mostrador de madera, totalmente salpicado de colores. Me encantaba observar las herramientas y los accesorios que estaban a la vista detrás del mostrador, pequeñas cajas con tornillos y clavos de diferentes tamaños en la tapa, anaqueles con cajones cerrados cuyo contenido imaginaba. La gente que iba a comprar llevaba en la mano la muestra de lo que necesitaba o lo pedía con mucha precisión: clavos de dos pulgadas, tornillos de media, clavos sin cabeza, para cemento, clavos para madera, desarmadores de estrella, etc. En ocasiones el dependiente iba a la habitación contigua para traer el pedido; no todo era visible ni todo se podía tocar como sucede ahora en los grandes almacenes, a ellos suelo también ir a tocar todo lo que puedo y descubrir el uso de los artefactos, algunos todavía artesanales y otros muy sofisticados, que son los que menos me interesan.

Esta es la imagen que se presenta cuando pienso en el Odin que conocí hace treinta y cinco años: un grupo que cargaba consigo algo así como un caudal de herramientas que se dejaban sentir en su entrenamiento y en sus obras, algunas visibles y otras no, pero allí estaban.

La técnica es la destreza para reconocer y seleccionar la herramienta justa, la que hace falta en cada momento del proceso para construir o modificar algo; tenemos que ser precisos para encontrar el accesorio exacto y en caso necesario adaptarlo o inventarlo. La invención ha sido clave en nuestro proceso y a ello hemos llegado por mandato de los maestros, con ellos o en discusión o incluso negándolos.

La técnica o la ausencia de ella es parte de la mitología de nuestro oficio. Abrazarla es nuestro tema recurrente y nuestra utopía, tan lejana

e imposible como el juego del perro que persigue a la liebre y que se acerca a ella pero casi nunca logra alcanzarla. Pensar demasiado en ella sin tener un norte puede ser un desgaste; esta aspiración de lograrlo solo se afina y se precisa cuando es concreta y tiene un *para qué* más allá del dominio de la forma, de la exhibición del alarde o del preciosismo, donde suele aparecer vacía.

Si tuviera que definir cómo hemos enfrentado la búsqueda de técnica yo diría que ha sido enfrentando nuestras crisis. La técnica es la búsqueda de la herramienta necesaria para abrir procesos, para hacer preguntas y cuando se encuentra la pregunta aparece una pequeña luz.

Ahora entiendo por qué la imagen de la ferretería de mi infancia cuando pienso en mis hermanos del Odin, que llevan cincuenta años de vida intensa. Cuando los encontramos en Ayacucho '78, para mí, eran un caudal de herramientas. Por esa curiosidad fuimos a su encuentro, parecían una caja hermética que guardaba principios inamovibles, ejercicios por los que necesariamente había que pasar para alcanzar el oficio. Durante todos estos años hemos estado cerca de este referente práctico y teórico, ahora ni ellos ni nosotros somos los jóvenes de entonces, nuestros cuerpos acusan recibo del paso del tiempo. Algunos miembros de nuestra familia grupal ya partieron, «nos llevan la delantera» como decía mi madre. No somos ni seremos los mismos después de esas ausencias, tampoco es lo mismo la querida Huamanga que nos acogió en Ayacucho, donde apenas dos años después de nuestro encuentro comenzó una historia de dolor y muerte de la que todavía no nos podemos desprender, aunque a decir verdad, si bien la guerra comenzó en 1980¹, la postración y la violencia se remonta a mucho tiempo atrás. No nos hagamos ilusiones, no lo fue mejor antes de la guerra ni es mejor ahora.

Ese tiempo de violencia nos dejó huellas ondas y también preguntas nuevas ¿Para qué sirve lo que hacemos? ¿En qué lugar del conflicto nos ubicamos? Nosotros, los que cantamos «Puño en alto» cuando las papas todavía no quemaban tanto. ¿Qué puede hacer o decir

¹ En 1980, el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso, declara la guerra al estado peruano iniciando sus acciones armadas en la ciudad de Ayacucho, abriendo un periodo de violencia política que se extendió hacia finales del año 2000. Los principales actores de este conflicto armado fueron Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y las Fuerzas Armadas del Perú. En el año 2003, la Comisión de la Verdad y Reconciliación entregó un informe que estima que la cifra más probable de víctimas fatales de la violencia fue de 69.280 personas, siendo el 79% de zonas rurales, el 56% dedicada a actividades agropecuarias y el 75% tenía el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno.

el teatro frente a la muerte impune? las masacres cotidianas, las tumbas clandestinas... ¿entonces qué? ¿En qué queda la imagen de la ferretería y la caja de herramientas? ¿Y el Odin, con su técnica perfecta y sus actores coloridos?

Esas preguntas condicionaron nuestro camino, nuestro oficio que nunca abandonamos, la técnica entonces fue interpelada por los tiempos y nos obligó a buscarla enfrentando nuestro asombro convertido en crisis. La técnica no es nada si no pasa por la vida, si no recorre las palpitaciones del día a día, de los tiempos sombríos de los que hablaba Brecht. En eso estuvimos y en eso estamos todavía, esas preguntas también nos hermanan con el Odin.

Claro, ellos pueden ser más cínicos, a nosotros todavía nos suele ganar la emoción. Eso parece ser algo que nos hace diferentes pero en lo que nos parecemos es en que ahora la técnica en sí no es el objetivo final, importa lo necesario o mejor dicho tiene su lugar, está en el cuerpo y en la mochila que llevamos en la espalda y sabemos que rendir culto a la técnica, en estos tiempos, puede ser una práctica francamente frívola. Entender y aceptar la diferencia ha sido clave para ser los amigos y hermanos que somos, aprender de las teatralidades diversas ha sido un camino común.

En el inicio estábamos obsesionados con la identidad de nuestro teatro y, al parecer, esa identidad la gestábamos en función del rechazo al otro, que se nos presentaba amenazante. Ahora más que pensar en una identidad de manera estática, hemos aprendido a entender que las identidades se mueven, viajan en el tiempo, se transforman. Pienso en el reconocimiento mutuo como base para el diálogo, ese reconocimiento supone aceptar la convivencia en la diferencia.

El encuentro con el Odin, el abrirnos a otras culturas teatrales del mundo ha sido fundamental para mirarnos, darle un lugar a nuestras fuentes, fortalecer nuestra memoria y sobre todo sentirnos parte de ese fantasma que recorría el mundo y que era el teatro de grupo.

Desde mediados del siglo pasado, se dan cambios importantes en la historia del teatro de La América Latina del siglo XX, cambios marcados por lo que podríamos llamar una re-apropiación del teatro en amplios sectores populares que lo hacen suyo. De esta manera, la escena se revitaliza con la aparición de nuevos temas, nuevos personajes, nuevos espacios, así como nuevas maneras de organización basadas en la desjerarquización de los roles tradicionales: compañía, empresario, autor, director, actor, técnicos etc. Es decir, cambios en las maneras de la producción y la aparición de comunidades autogestionarias para la producción teatral.

Históricamente, el teatro de grupo ha sido la respuesta a una estructura de organización teatral conservadora, que no tenía nada que ver con los vientos de libertad con los que despertábamos al teatro, provistos de la fuerza que sentíamos tener para realizar el teatro que necesitábamos. Encontrar libertad para crear ha sido, a mi entender, lo más interesante que deja la experiencia de la creación colectiva; una actitud ética antes que estética; y que trajo como consecuencia la convicción para inventarnos el teatro que hacemos.

Me parece que lo que nos permite mantenemos unidos es el deseo de seguir aprendiendo juntos. Pero en esto también cuenta el azar, son las vidas de las personas y las relaciones entre ellas las que finalmente determinan la historia de un grupo. Los grupos generan su vida y también las condiciones para su desaparición. Hay momentos en que es natural que algunos integrantes entren y salgan del grupo, que se vayan; pero hay momentos en que la salida de alguien se convierte en una pérdida. En un grupo con más de cuarenta años de vida lo hemos sentido algunas veces.

Hay que aprender a entender «el grupo» en cada momento de su vida, como un cuerpo vivo y en constante movimiento. El crecimiento de un grupo supone estimular que cada quien encuentre su lugar y que su sitio sea una tarea, una función determinada que requiera ser tan precisa como lo es en el escenario.

Un elemento gravitante en la vida de un grupo es la tensión que se genera entre individuo y colectivo. Nuestras relaciones se han fortalecido intentando combinar los espacios colectivos con los individuales, estableciendo vínculos entre lo que es la cultura personal de cada integrante y la cultura del grupo, para que el resultado sea un enriquecimiento mutuo antes que una frustración. Aprender a incorporar los matices de los individuos ha sido una de las claves para seguir andando juntos. Esta práctica nos ha enseñado a valorar el sentido personal e incluso secreto de lo que incorporamos en el trabajo colectivo, construyendo una memoria común, matizada por la experiencia de cada uno.

Pero no siempre ha sido así. Si me remonto a los orígenes encuentro que, en los años Setenta, los grupos de teatro éramos como familias en cuyas obras se anunciaba la conquista del pan y la felicidad. En nuestros trabajos se intentaba reflejar la realidad política y social de nuestro país. Hemos vivido y visto cómo nuestras obras, cargadas de esperanza en sus inicios, poco a poco se fueron convirtiendo casi en inventarios del horror: personajes víctimas de la violencia, emigrantes, desplazados, desaparecidos, comenzaron a poblar nuestros escenarios y a plantearnos nuevos problemas éticos y estéticos en medio del asombro y del dolor.

Muchos son los caminos escénicos que hemos recorrido buscando que nuestra comunicación sea efectiva en contextos tan diversos y en un país en estado permanente de convulsión, encontrando espectadores interesados en la reflexión y el cambio.

Lo escénico se hace sentir en los movimientos sociales y en el teatro; personajes históricamente invisibilizados y sin voz, aparecen ahora como protagonistas de historias nuevas que dan cuenta del desarraigo, la migración, la injusticia, la memoria, los sueños de un mundo nuevo. En este contexto, aparecen los «teatros de grupo» como comunidades de investigación teatral en las que la creación colectiva aparece como alternativa práctica para superar carencias y resolver, en colectivo los desafíos de iniciar procesos creativos sin tener necesariamente un texto previo para montar.

Todo esto nos lleva a sostener que si hablamos de lo escénico, después de este proceso, ya no podemos pensar, como única característica ni el edificio que alberga actores que representan personajes, ni el texto previamente escrito.

Estos cambios tienen implicancias también en la formación de un nuevo actor, que es al mismo tiempo autor, entrenado para asumir nuevos roles, tomar espacios no tradicionales; un actor creador multidisciplinar cultivado en saberes diversos cuya característica más importante, a mi entender, es su compromiso con su tiempo y su capacidad de mirar el todo.

Hoy en día, lo que sucede en escena es necesariamente multidisciplinar. El teatro como concepto se ha expandido, se ha enriquecido al encontrarse con otras prácticas que se filtran e inmiscuyen, dando lugar a una saludable contaminación.

Recorrer estos caminos nos ha provocado cuestionamientos y quiebres importantes, enriqueciendo el horizonte escénico. Es claro que no podemos seguir asignándole al teatro un lugar donde predomina el texto literario como lo sustancial a su identidad de origen, asumiendo entonces que esos «otros lenguajes» que, aparentemente vienen de afuera, como la danza o las artes visuales, le fueran ajenos, siendo en realidad todo lo contrario.

Todo este proceso que viene con fuerza desde mediados del siglo pasado, ha generado complejas hibridaciones entre tradición y contemporaneidad; un tejido de lenguajes diversos, claro reflejo de los complejos procesos sociales que vivimos en el mundo.

Yuyachkani como grupo con más de cuatro décadas de vida, ha sido parte y testigo privilegiado de un proceso y movimiento de teatros de grupo que se inició en América Latina hace más de cincuenta años,

donde se discutía el teatro desde las polaridades que oponían la emoción a la razón, la sala a la calle, el cuerpo a la palabra. Una teatralidad construida en base a oposiciones, pero lo más relevante ha sido sentir los nuevos públicos, los nuevos espacios, los nuevos personajes, los nuevos temas: el desafío de inventar el teatro. Esas son las señales de una experiencia vivida en un teatro de grupo donde no hemos dejado de investigar sobre las nuevas rutas que aparecen en el camino.

Posiblemente *Técnica mixta* son las palabras que más se acercan a explicar ese intento de incorporar las señales del camino recorrido. En nuestra obra *Sin título – Técnica mixta* confluyen una serie de lenguajes de diferente origen. Hemos llegado allí no solo como artistas sino ejerciendo nuestra legítima condición de ciudadanos. Incorporando documentos reales, fotografías, video, instalación, danza y juego, hacemos un repaso por las diferentes maneras como, a lo largo de nuestra historia, hemos entendido la representación. El soporte multimedia, la museografía, el accionismo callejero, son recursos para responder a nuestro tiempo con todo lo que tenemos a mano y como consecuencia de esto nos encontramos en zonas híbridas, en nuevas fronteras a las que hemos llegado identificándonos con quienes buscan justicia, aproximándonos a otros parámetros de verdad escénica.

Este nuevo momento trae consigo un actor autor, participante activo de un colectivo en el que se hace responsable de lo que dice y de lo que hace en escena y fuera de ella. Esta práctica le permite explorar en fuentes diversas venidas del canto y la danza, así como en diversas culturas del cuerpo; en este espacio va cultivando disciplinas y guardando saberes que incorpora a su preparación corporal y vocal. Así fue naciendo un entrenamiento físico y mental para estar preparado, abierto para lidiar en ese lugar personal que lo coloca como «editor» de un proceso complejo y necesariamente multidisciplinar que convoca su cuerpo en el espacio, con sus saberes, preguntas, carencias e imprevisibles resultados de esa articulación de componentes diversos.

En este proceso, el actor va haciendo en el reconocimiento de su oficio una práctica de creador, con autonomía en el dominio de sus propios linderos para, desde allí, confrontarse con sus compañeros y con el director.

Me pregunto qué son las técnicas, sino herramientas, orientaciones para el aprendizaje.

El cuerpo es el lugar en donde nace la experiencia y la propuesta. El entrenamiento general es la preparación básica, sostenida en ejercicios que tienen como propósito el autoconocimiento sobre cómo estamos hechos: estructura física, energía, forma y comportamiento. Conocer

esos niveles es fundamental para manejarlos y poder disponer de ellos o re-construirlos en formas variadas, que implican dinámicas distintas de estructura y manejo de la energía, diferentes a como está articulado nuestro cuerpo en la vida cotidiana. Los ejercicios están orientados a reconocer el cuerpo y experimentar con él, ubicando sus limitaciones y dificultades, proponiendo al cuerpo nueva información sobre estructura, peso, equilibrio, energía, oposiciones, diseño, composición, etc. En suma, dándole información para combatir automatismos, iniciar un camino para re-aprender y acercarnos al «estar» presentes en el aquí y ahora.

Un cuerpo entrenado en lo básico le permite al actor iniciar una búsqueda de diferentes posibilidades de comportamiento escénico. Así, de manera orgánica, aparece una nueva articulación que se corresponde con el cuerpo en acción que cada trabajo (obra) demanda.

Este es un momento diferente y específico que llamamos entrenamiento aplicado y que, como su nombre sugiere, está orientado a la búsqueda concreta de lo que necesitamos en la obra que hacemos. Algunas veces este entrenamiento ha sido punto de partida para las obras: la propuesta se anticipa y es la que sugiere caminos a explorar, es decir, que no necesariamente decidimos qué obra hacer y luego buscamos el entrenamiento, sino que el entrenamiento también determina la experiencia. Lo importante es estar atentos y abiertos a dejarnos sorprender por lo que sucede en el espacio. La práctica y la experiencia nos llevan a reconocer ese pequeño salto que contiene y condensa una mixtura de información física y sensible que se convierte en presencia y personaje, concreto resultado de la búsqueda del actor con su cuerpo en el espacio. Desde ese territorio, revisitamos nuestra memoria ancestral. Asumimos que en el origen, danza y teatro eran parte indelible del comportamiento escénico en un nivel de performatividad.

El *Taki*, palabra quechua que quiere decir «bailar y cantar al mismo tiempo», está descrito en las crónicas de indias de Bernabé Cobo como forma de representación que encontraron los europeos. En el grupo, hemos tomado inspiración tanto de esta noción de performatividad pre-hispánica como de la observación y práctica de danzas tradicionales a las que hemos recurrido, para crear un entrenamiento que encuentre equivalencias con los principios de la Antropología teatral, sustentada por Eugenio Barba.

El actor danzante nos ha permitido acercarnos al reconocimiento de nuestros cuerpos en una dinámica re-construida con nueva información, proveniente de fuentes culturales diversas.

La dramaturgia del actor es la primera dramaturgia. Un actor que

reconoce en su cuerpo calidades diversas de energía con las que puede ser capaz de escribir en el espacio. Si pienso en dramaturgia pienso en devenir, en oposiciones, en eslabones y cadenas de comportamiento, en acontecimientos, en núcleos de conflicto – resolución – nuevo conflicto. En síntesis, pienso en dramaturgia como la organización de la acción en el cuerpo y el espacio. Esto implica un nivel de desarrollo de la cultura del actor ya no solamente luchando por sobrevivir en el espacio sino un actor en dominio de su material y su territorio. El primer acercamiento puede ser una pauta de secuencia física que se reconoce y se repite de manera precisa, tal cual los pasos de una danza sin que necesariamente implique bailar. Tan importante es estar en la secuencia como salir de ella; entrar y salir de la pauta es también un buen ejercicio para combatir un posible sofisticado automatismo. Pienso que lo ideal es encontrar un nuevo estado de comportamiento que siendo preciso tenga la suficiente libertad para saber esconder la pauta: un estado físico y mental abierto a la sensibilidad y desde el cual aparece la presencia y el personaje.

Me he preguntado muchas veces, especialmente cuando somos requeridos por jóvenes actores, ¿qué es la creación colectiva ahora para nosotros, después de que tanta agua ha corrido bajo el puente? No me resulta fácil referirme a nuestro trabajo sin sentir el peso del tiempo vivido. Los grupos viejos tenemos que hacer un gran esfuerzo para que el pasado no se convierta en nuestro único presente. Los jóvenes vienen a veces en busca de recetas, y hay que repetir siempre que la creación colectiva no es una fórmula y no supone necesariamente un método. Entonces, tenemos que explicar que se trata, más bien, de una actitud abierta a la propuesta, una disposición para confrontarse sintiendo al otro, un ejercicio de asombro y de cambio constante.

Por tanto, no podemos reducir la creación colectiva a la técnica o a las técnicas de creación ni ignorar su origen, sus razones iniciales que tienen que ver más con la ética que con la estética, con las ganas de accionar sobre la vida social, de intervenir de manera consciente en nuestro tiempo, pues es ahí donde la creación colectiva aparece como un recurso para aludir a aquello que no estaba escrito y que, por tanto, había que hacerlo.

La técnica o las técnicas empleadas son posteriores a la voluntad de hacer y su estudio no es ajeno al contexto social que lo provoca: la creación colectiva aparece como una necesidad.

Soy un director que trabaja con actores-autores, no partimos de un texto previo. En nuestra experiencia de creación colectiva, el texto o los textos se van construyendo en el proceso mismo del trabajo.

El texto, como diría Eugenio, nos remite a la textura, a entender la dramaturgia como trama, como telar, como tejido que se construye en escena con la luz, el espacio, el modo en que intervienen el vestuario y los accesorios; todo concurre en esa urdimbre imposible de ser encerrada en los términos de la razón.

Acumulación sensible es un término que nos ayuda mucho en el proceso de creación colectiva. Llamamos proceso de *acumulación sensible* a ese momento del trabajo en que nos lanzamos a jugar, explorando sensaciones, reconociendo imágenes y demás impulsos que nos puedan sugerir el tema o la idea sobre la que empezamos a trabajar. Es un espacio de libre asociación, que solo requiere atreverse a jugar con libertad; es un dejarse llevar sin que gane la autocensura ni la racionalidad.

La actitud de no aferrarse a lo primero que aparece es necesaria para un proceso de creación. Sin embargo, es importante aprender a guardar lo que vamos encontrando en las improvisaciones, así podremos volver al material cuantas veces sea necesario e indagar las múltiples posibilidades que nos plantea el camino de la creación. Saber de antemano y con demasiada certeza a dónde se quiere llegar es contraproducente, es traicionar el proceso; no me imagino ilustrando un camino previamente establecido. Esto no significa no tener encuadres, estrategias, líneas temáticas, posibles esbozos argumentales, etc. Por sobre todo, es necesario estar atento y no dejarse ganar por el sentido utilitario y la resolución inmediata, a veces provocada por la necesidad de sentir que hemos encontrado algo.

Para que el proceso de *acumulación sensible* suceda con verdad y plenitud, debemos permitir que se manifieste la cultura personal de cada actor. Ese todo que nos construye y que incorpora los estímulos que son parte de nuestra identidad personal, de aquello que nos hace particulares, tan simple como reconocernos en los materiales y/o referentes que hacemos nuestros: músicas, lecturas, películas, objetos que guardamos, etc. Con esa familiaridad vamos incorporando aquello que hace sentido, que tiene que ver con los linderos del trabajo. No hay nada establecido, quizás lo único constante sea saber que el camino será casi siempre largo, como todo aquello que por ser vivo, requiere de un tiempo necesario para gestarse. Un trabajo necesita proceso, un resultado prematuro se pone claramente en evidencia.

Estar en el proceso de *acumulación sensible* supone entregarse a las sensaciones y texturas que nos acercan a materializar los impulsos que aparecen como sensación: es un asedio en muchas direcciones, es un proceso intenso, intuitivo, que va estableciendo su propia lógica, bu-

scando que reviente y se revele apareciendo la forma, y requiere convertirse en signo, tener forma que se irá convirtiendo en fragmentos de algo que quiere ser. Así van apareciendo materiales que se convierten en *partes* que se van disponiendo en el espacio para ser organizadas en un orden nuevo que será la estructura que recibe esas partes. Este ya es el camino hacia el montaje.

Cuando creemos encontrar algo que intuimos que funciona, lo guardamos en lo que llamamos *eslabón*: una pequeña unidad que tiene principio, medio y fin y que espera ligarse a otro *eslabón* para así seguir construyendo una cadena. Cada *eslabón* debe ser independiente y puede ser cambiado de lugar. Llamamos *eslabón madre* a esa unidad que tiene vida y fuerza suficiente para acoger pequeños eslabones, los que sueltos parecen no tener lugar y aparentemente no pueden crecer. Esta parte del proceso me trae a la mente lo que vi hacer a un jardinero, que devolvía a la tierra, por un tiempo, a sus moribundos bonsáis, para tomar fuerza telúrica antes de regresarlos a sus pequeñas macetas.

Todo este proceso es un tránsito constante entre claroscuros. Con frecuencia podemos sentir una extraña sensación de que todo lo que parece coherente al final de una sesión de trabajo, al día siguiente puede perder fuerza y debilitar sus sentidos. Nos puede parecer inútil y hasta banal si no hemos sabido guardarlo con precisión. Es el momento de mayores decisiones donde hay que desechar o guardar en función de crear una estructura que será la base.

Al inicio, cuando empezaba mi entrenamiento como director, me debatía entre rechazar todo o aceptar todo. Lo más difícil fue encontrar la distancia necesaria para aprender a seleccionar encontrando el equilibrio. Ahora valoro mucho tomar decisiones desde el principio, aun sabiendo que no será definitivo y lo más seguro es que aquello que seleccionamos se modificará y cambiará durante el proceso. Guardar provisionalmente ayuda a contener, a materializar las sensaciones que fueron recibidas. Si no guardamos no tenemos nada, no podemos re-construir, no podemos recuperar. Guardar es como estar haciendo siempre dibujos provisionales hasta llegar a uno que se aproxima visualmente a una textura que nos dice, que nos revela algo que debemos seguir buscando. Quedaron atrás los tiempos en que acumulábamos material y no nos quedábamos con nada o casi nada hasta el final.

El proceso de *acumulación sensible* precisamente se apoya en la subjetividad. Es el inevitable camino que nos acerca a lo desconocido. Podemos imaginar dónde se inicia este proceso pero ¿cuándo termina? Pienso que el proceso de *acumulación sensible* es como una gran puerta de entrada, es un umbral donde está permitido casi todo, las

reglas se van poniendo cada día, nos ayuda en el asedio, nos aproxima, nos acerca a una textura hasta que se va convirtiendo en el boceto que será el patrón que contenga la materia prima que han ido aportando los actores. Así se va asomando la estructura.

Este es un recurso para que no nos gane la razón y así poder buscar un material orgánico, integral, con emoción y entendimiento.

El principio es jugar con los eslabones de diferentes maneras y en órdenes distintos; así vamos creando una correlación entre situación-espacio-acción-presencia-personaje. Este es un material en permanente proceso de reedición y que se orienta en función de la acción principal. La libertad de jugar con pequeñas unidades de acción revela momentos insospechados y no previsibles en la situación, y nos aleja del camino lineal hacia el conflicto principal.

De ninguna manera quisiera que este testimonio sobre nuestra experiencia se entienda como criterios absolutos. Prefiero no hablar de método sino más bien de herramientas, instrumentos de trabajo que nos son útiles.

Cada proyecto nos obliga a sacar herramientas distintas. Siempre que nos hemos lanzado a nuevas búsquedas ha sido porque nos habíamos encontrado con los límites de nuestras técnicas y teníamos que cuestionar lo relativo y pasajero de aquello que creíamos saber.

Vista en el tiempo, la obra de Yuyachkani, bien podría leerse en paralelo con momentos gravitantes de nuestra realidad social y política. Es allí donde se han gestado nuestros diferentes procesos creativos, porque nos ha interesado dialogar con nuestro tiempo y proponer un teatro crítico, inconforme. Esta práctica nos condujo por caminos desconocidos, en los que había que estar dispuestos a trabajar en espacios muy diversos, generar escenarios y entender que las artes escénicas tienen en las expresiones populares una fuente inagotable que viene de la danza, la máscara, la música, el vestido y el uso del espacio; es decir, nos conectó hasta hoy con una memoria escénica ancestral a la que, con simpleza, se suele denominar «folklore». Muchas veces estas expresiones culturales aluden a formas genuinas de eso que llamamos teatralidad, y que sin embargo no tienen un lugar en la historia oficial de las artes escénicas.

Desde entonces recorreremos un camino híbrido que nos acerca a esos niveles de teatralidad presentes en las culturas tradicionales, en la danza, la música y el uso de espacios. La vida nos ha dado el privilegio de recorrer y conocer casi todo nuestro país haciendo teatro, llegando a espectadores muy diversos.

Nuestro trabajo escénico se nutre de fuentes culturales diversas;

ahí hay lugar para un amplio diálogo multidisciplinar y para todas las mezclas posibles provenientes de lo que investigamos en lo plástico, lo musical, lo performativo, las diferentes culturas corporales, las acciones en espacios no convencionales, etc.

Así, nuestro actor ha nutrido su bagaje cultural, su memoria emotiva y corporal, su imaginario, no con un sentido utilitario inmediato sino para ampliar y dar forma a su conocimiento, buscando y encontrando su propio camino de creación.

También es cierto que intentando organizar el material nos hemos encontrado, no pocas veces, «instalados», quizás por la fuerza de la costumbre, dentro de estructuras dramáticas convencionales, casi esperando que la narración verbal nos resuelva la estructura.

Dramaturgia es una palabra que debería escribirse en plural porque hay muchas en el tejido escénico. Tenemos en la improvisación una herramienta fundamental para acosar el material y transformarlo en acción dramática: improvisar para escribir en el espacio y no solo para encontrar la ruta que nos lleve al texto literario.

Partimos de la idea de que el espectador que viene a vernos está tan interesado en el resultado como en el proceso. Nos interesa que el público conozca lo que su presencia motiva en los actores. No puedo pensar un espectáculo sin imaginar un espectador que ha sido evocado permanentemente en el proceso, pues finalmente trabajamos para generar un vínculo con él.

Cuando tomo decisiones escénicas suelo pensar en espectadores que ubico imaginariamente en la sala, mientras yo mismo me coloco en la cabeza y en la presencia de ellos. De esta manera trato de crear una propuesta que sea diversa, en diferentes direcciones y que apunte a varios tipos de sensibilidad, de espectadores concretos.

Si me preguntan qué entiendo por dramaturgia ahora, diría que es la organización de la acción para provocar una experiencia de actores y espectadores en el espacio compartido.

Hay que atreverse a enfrentar el caos que no siempre estamos dispuestos a ver, entregarse a él para luego intentar salir de la vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecen más bien en torno a lo corporal y lo visual; en donde las diversas texturas, que reclaman conexiones que les permitan habitar un espacio común, acaban desentrañando una lógica distinta de la que sigue la ruta de la dramaturgia convencional que privilegia la exposición, el nudo y el desenlace. Tengo presente lo dicho por Artaud: «Los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito».

Aspiro a que nuestros espectáculos sean como sesiones abiertas

que convoquen a vivir una experiencia, con una estructura base que genere sentidos diversos. Desde hace más de cien años el teatro ya no es la historia que se cuenta, ya no es solamente lo que se narra o se dice. Insistir en esos límites es renunciar a las posibilidades infinitas de nuestro trabajo, proyectado en el imaginario del espectador.

Durante más de cuarenta años de oficio, he compartido de manera privilegiada la búsqueda de mis compañeros para encontrar un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso, por decirlo en una palabra, presente. He visto y acompañado largos procesos de trabajo orientados a lograr un estado físico y mental para estar en esa otra dimensión de la realidad que la escena demanda.

Presencia podría ser el hilo conductor y la palabra clave para señalar el camino de aprendizaje sobre el cual nos hemos orientado desde el inicio; este camino ha tenido acentos y particularidades en el tiempo, acordes a nuestra vida de grupo.

Podríamos llamar *presencia heroica* a lo que buscábamos corporalmente durante los primeros años, sin duda influenciados por el realismo socialista y el romanticismo revolucionario, expresado en las óperas modelo de la Revolución Cultural China. Un cuerpo especialmente tenso, categórico, puño cerrado, de alguna manera contrapuesto con la *presencia del estar* que buscamos ahora, sustentada en la pregunta, la incertidumbre y el asombro. Esto implica un lugar más allá de la búsqueda codificada; es una reacción orgánica del cuerpo que ha aprendido y que responde. Para llegar aquí hemos transitado por exploraciones diversas: desde los ejercicios colectivos que hacíamos en el inicio, buscando la «expresión corporal», hasta el «training personal» que fue encontrando cada actor, aprendiendo ejercicios que nos llevaron a incorporar secuencias físicas, indagando calidades diversas de presencia a partir de culturas del cuerpo de diferente origen: artes marciales, danzas orientales, danzas tradicionales peruanas. Todo ello en una confluencia pasada por el filtro personal de cada actor.

Asumimos el Grupo como una diversidad, donde hay intereses opuestos y complementarios. Lo personal tiene un lugar. Quizás una de las razones por las que nos mantenemos juntos es porque, como dicen nuestros *Músicos Ambulantes*, hemos aprendido a *respetar la música del otro*, a convivir en medio de las diferencias, a poner por delante aquello que nos une y a estimular espacios de búsqueda personal donde la ética y la estética no están separadas, coexisten dentro de un proyecto que no esconde su necesaria postura política frente a la realidad con la que vivimos. Ser coherente sigue siendo el desafío de sobrevivir en grupo.