

Beyond Theatre Anthropology



Alice Guimarães

El tejido invisible del teatro

Hilos que unen memoria y oficio

Abstract: This text is a personal testimony in which Theatre Anthropology emerges not only as a theory of the actor, but as a way of being in the world. Through the account of a journey - from the first steps in the profession to the transformative experience of the ISTA in 1994 in Londrina, Brazil - it weaves a path of discovery that finds in Teatro de Los Andes in Bolivia a fertile ground for dialogue between technique and culture, body and landscape, memory and creation.

Keywords: Andean philosophy, Interculturalism, Teatro de Los Andes, Group theatre, Latin American theatre

Tejer

En Bolivia, el arte de tejer no es solo oficio: es una lengua viva que guarda la memoria y la identidad de los pueblos indígenas. El telar es concebido como un espacio simbólico donde se representa el universo. Cada hilo y cada tejido recrean las conexiones entre lo humano, lo natural y lo divino. Allí, las manos —sobre todo las de las mujeres que sostienen y renuevan esta tradición— trazan un mapa de resistencia frente al colonialismo y, al mismo tiempo, un territorio de creación y empoderamiento.

Creo que los caminos del teatro son como hilos que se entrelazan en un gran telar en movimiento. En este tejido vivo se guardan memoria y oficio. Entiendo mi propio camino teatral como un tejido que se construye con mis propias manos que intervienen en el *pallay*. Cada encuentro, cada experiencia, es un hilo que se enlaza a otros. Este tejido en eterna construcción se expande, se reacomoda, a veces se deshace para volver a empezar. Lo llevo puesto como una segunda piel: me nombra, me abriga y me recuerda de dónde vengo y hacia dónde sigo tejiendo.

Los primeros hilos

Nitis Jacon fue una de las personas que tendió los primeros hilos con los que comencé “mi tejido”. Tenía quince años, recién empezaba a hacer teatro en el colegio, y vi dos obras dirigidas por Nitis con el grupo Proteu de la Universidad Estadual de Londrina en un festival de teatro en mi ciudad: *Bodas de Café* y *Transgreunte, Ascendente Aquarius*. Esas obras “me volaron la cabeza”. Fueron experiencias en las que comprendí, aún sin racionalizarlo, pero sí desde los sentidos. Entendí hasta dónde una obra teatral podía llegar y lo que podía provocar en el espectador. Al año siguiente, el grupo regresó con la obra *A Peste* (basada en el texto de Camus). Otra experiencia que se quedó grabada en mi cuerpo y en mi mente adolescente, y que ahora, cuarenta años después, reconozco



como determinante en mi viaje dentro de este gran tejido que se llama teatro. También lo significativo que mi camino se cruzara con la figura de Nitis Jacon: lo que representó como artista, como gestora del FILO (Festival Internacional de Teatro de Londrina), y lo que significó para jóvenes como yo, la posibilidad de encontrarnos con grandes obras, maestros, artistas y personas.

Mi primer contacto con el universo asombroso de la Antropología Teatral fue en un seminario donde conocí al grupo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas de la Universidad de Campinas - Unicamp), de la mano de los maestros Luís Otávio Burnier y Carlos Simioni, en 1990. Luego, en 1991, Nitis, a través del FILO, trajo al Odin Teatret con tres espectáculos, demostraciones de trabajo, seminarios y conferencias. Se organizó un viaje desde Porto Alegre (ciudad del extremo sur de Brasil donde yo vivía) con muchos artistas y estudiantes para estar presentes en ese evento único para todos nosotros. Hay que recordar que en aquella época no existían todavía las facilidades de la Internet y en Brasil aún no se habían traducido ni editado *Más Allá de las Islas Flotantes* ni el *Diccionario de Antropología Teatral*. Conseguíamos esos textos gracias a algún amigo que viajaba a Argentina o Uruguay y nos traía las ediciones en español.

Por entonces, mi amiga Claudia Machado y yo, estudiantes de Artes Escénicas en la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, escribimos una carta a Eugenio Barba contando (de manera muy ingenua, lo confieso con vergüenza hoy) cuánto nos emocionaba conocerlo y descubrir el trabajo del Odin Teatret, y lo que eso significaba para nosotras. Cuál fue nuestra sorpresa al recibir un telegrama del FILO informándonos que, por solicitud del Odin Teatret, se nos había concedido una plaza para el seminario que impartirían Eugenio Barba y Julia Varley en Londrina. Éramos dos estudiantes desconocidas en un seminario exclusivo al que asistían nombres importantes del teatro brasileiro, como João das Neves, Celso Nunes, Luís Otávio Burnier entre otros. Vimos *Judith*, *El Castillo de Holstebro* e *Itsi Bitsi* entre lágrimas de alegría y emoción. También nos emocionamos en las demostraciones de trabajo y en las conferencias. En aquella oportunidad, nuestra relación con el teatro, que ya se había transformado profundamente con la experiencia previa junto al LUME, cambió irremediablemente.

Más adelante, Nitis continuó generando hilos para mí. En el FILO de 1992 vi a Kazuo Ohno, Yuyachkani, el Teatro de Arte de Moscú, entre otros grupos y artistas maravillosos. En 1993 participé en el seminario de Iben Nagel Rasmussen y en el montaje de *Ponte dos Ventos*. Esta experiencia significó no solamente un desarrollo potente y profundización de mi forma de entrenamiento físico y vocal, que ya venía trabajando con la Usina do Trabalho do Ator, sino la oportunidad de estar en presencia de Iben. Su calidad humana, su entrega y su modo de habitar el espacio de trabajo, trascendió el aprendizaje técnico. Con ella, el entrenamiento se volvió una experiencia de encuentro —con el otro, con uno mismo y con algo más vasto—, una vivencia profundamente inspiradora. En su presencia, el grupo respiraba al unísono, y cada jornada de entrenamiento se transformaba en un acto de comunión: cuerpos distintos movidos por un mismo pulso, una misma necesidad de búsqueda. Iben lograba tejer entre nosotros un sentido de pertenencia y de entrega. Fue una vivencia donde el entrenamiento se reveló como un espacio de encuentro y de transformación compartida.

En 1994, otra vez de la mano de Nitis Jacon, participé en la VIII sesión de la ISTA (International School of Theatre Anthropology), realizada en Londrina. Fue, una vez más, una experiencia profundamente transformadora y tengo una gratitud inmensa por haber tenido la oportunidad de participar tanto en la sesión cerrada como en la abierta. Haber formado parte de ese encuentro significó un privilegio raro: estar en contacto directo con maestras y maestros provenientes de distintas latitudes, portadores de tradiciones, saberes y sensibilidades diversas, reunidos en un mismo espacio de búsqueda. Cada demostración, cada diálogo, cada momento de trabajo compartido abría un horizonte nuevo de comprensión sobre el arte del actor y su dimensión humana y universal. La atmósfera de la ISTA era la de una celebración del conocimiento vivo, del intercambio genuino entre culturas, un territorio de comunión, donde el aprendizaje no pasaba solo por la técnica, sino por la vibración del encuentro y la escucha.

ISTA 1994

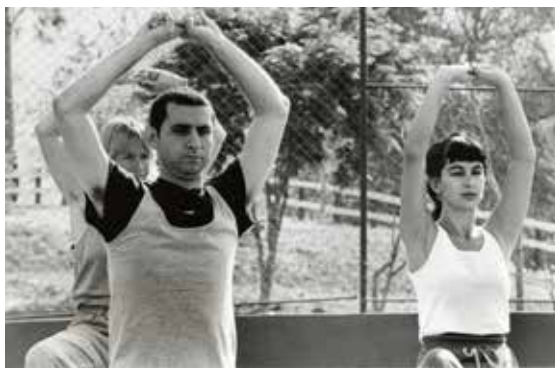
La VIII sesión de la ISTA, que ocurrió en Londrina del 11 al 21 de agosto de 1994 fue especialmente significativa por ser la primera fuera de Europa en la historia de la ISTA. El hecho de haber ocurrido en Brasil, en su momento, no tuvo para mí grande relevancia, además del hecho de estar en un lugar accesible para posibilitar la participación de artistas brasileiros como yo. Hoy puedo entender la importancia y lo significativo de este hecho para el teatro latinoamericano y las reflexiones y repercusiones que ha provocado.

Según Beatriz Seibel, en la VIII ISTA —“Tradición y Fundadores de la Tradición”— Barba propuso un análisis de la transmisión técnica en las artes escénicas, enfocándose en cómo los “fundadores” reinterpretan tradiciones desde una visión moderna sin perder su rigor estructural. Concluye que la sesión ISTA de Londrina no solo fue un acontecimiento formativo para quienes asistieron, sino también un gesto político y cultural: acercar el conocimiento escénico transnacional al sur global, cuestionando las jerarquías de centro y periferia en las artes teatrales.

La ISTA representa un espacio único de encuentro entre culturas, un espacio donde artistas, maestros y practicantes de distintos rincones del mundo se reúnen no para imponer sus estilos, sino para descubrir ese algo común que habita bajo la piel de cada tradición escénica. Para Eugenio Barba, este proceso de integración intercultural permite que la confrontación y el intercambio con “el Otro” no solo enriquezcan la práctica artística, sino que también transformen profundamente la percepción de lo propio. En este contexto, el teatro deja de estar limitado por formas o estilos locales y se proyecta como una comunidad artística global y transcultural.

Para mí que apenas había salido de la universidad, aunque ya pertenecía a un grupo que investigaba el trabajo pre-expresivo del actor/actriz, más que un aprendizaje de “contenidos” o “formas”, participar en la ISTA fue una gran experiencia inmersiva de *sentipensar* nuevas posibilidades para la creación de una verdadera dramaturgia escénica que pertenece al universo del actor/actriz.

La posibilidad única de compartir workshops y espectáculos de tradiciones de todo el mundo; ver bailar a Sanjukta Panigrahi, Augusto Omolú, el teatro kabuki, el ensemble



Paulo Braz y Alice Guimarães durante una clase de Sanjukta Panigrahi, ISTA 8, Londrina, Brasil, 1994.

Eugenio Barba y participantes, ISTA 8, Londrina, Brasil.

Fotos: Emidio Luisi

de Bali; la presencia de los actores y actrices del Odin Teatret; las conferencias de Nando Táviani, Franco Ruffini, Jean-Marie Pradier, Nicola Savarese; los ensayos y creación del Theatrum Mundi en un ambiente verdaderamente mágico donde los espacios tenían nombres poéticos, donde se empezaba en silencio y luego, antes de hablar, el canto. Luego la sesión abierta con la presentación de ese espectáculo hermoso en el lago de Londrina.

En mi propia experiencia dentro de la ISTA, esta apertura intercultural despertó cuestionamientos profundos sobre mi identidad. Comencé a preguntarme a qué “cultura” pertenecía realmente. ¿Dónde estaban enterradas mis raíces? ¿Cuál era la tradición que daba sentido a mi estar en el mundo y a mi hacer artístico? Veía bailar a Augusto Omolú, quien, más allá de su extraordinaria técnica como bailarín, encarnaba el universo del candomblé a través

de las danzas afro-brasileras y comprendí que en su actuación había algo más que pura destreza. En su cuerpo habitaba una presencia ancestral, una manifestación viva de su herencia cultural. Su cuerpo era más que técnica: era rito, era memoria. En él danzaba un Brasil profundo, místico, vibrante. Sentí que su presencia traía consigo algo que me conmovía, pero también me dejaba al margen. Porque él era Brasil... y yo también, pero de un Brasil distinto.

Esa misma fuerza se percibía también en los artistas provenientes del teatro asiático, pero en el caso de Augusto Omolú, su cercanía me interpelaba con más intensidad. Yo nací en el sur, en una región que no suele aparecer cuando se imagina “lo brasileiro”. En aquellos tiempos, nuestro paisaje, nuestro clima y nuestras costumbres parecían mirar más hacia Europa que hacia las raíces indígenas y africanas tan vivas en el Norte y Nordeste, que, aunque también habitaban el sur de Brasil, permanecían poco conocidas y casi invisibilizadas. Entonces me pregunté: ¿Cuál es mi raíz? ¿Debo buscar mi identidad cultural fuera de mí, o acaso está latente en algún lugar profundo de mi interior? ¿Qué revela de mí misma esta confrontación con otras tradiciones durante las sesiones de la ISTA?

Cada cultura ofrece algo, y según Barba, ese intercambio construye una red de aprendizaje mutuo, donde cada tradición aporta a la construcción de un conocimiento escénico más amplio y profundo. Lo vi con mis propios ojos. En ese cruce de lenguas, gestos y miradas que es la ISTA, entendí que cada tradición, cada maestro, cada gesto era una pieza de algo más grande. No se trataba de copiar estilos ni de apropiarse de lo ajeno, sino de escuchar, de respetar, de dejarse tocar. Reconocer este entrelazado de hilos diferentes que tienen puntos de encuentro y, efectivamente, forman un tejido multicultural que se puede apreciar y leer.

Desde la experiencia de la ISTA pude intuir que la identidad no se trata de fijarse en un origen estático, sino de participar activamente en una comunidad artística en constante transformación, donde lo propio se redefine en el encuentro con lo diverso. Y esa comunidad artística la encontré algunos años después.

Teatro de Los Andes

Llegué a Bolivia, al pueblo de Yotala, por primera vez en 1997, para participar en un taller residencia de quince días con el Teatro de Los Andes. Venía con la referencia de César Brie, uno de sus fundadores y entonces director, pero del trabajo del grupo no sabía nada. Tampoco conocía mucho sobre Bolivia. En aquellos tiempos no existían sitios de búsqueda en línea y acceder a información era más complicado. Sabía apenas que era un país de cultura andina, que allí estaba el lago Titicaca y algunas escenas de Potosí que había imaginado a partir de los libros de Eduardo Galeano.

Fue entonces cuando conocí al Teatro de Los Andes. En esa época, el grupo estaba formado por César Brie, Giampaolo Nalli, Lucas Achirico, Gonzalo Callejas y María Teresa Dal Pero. Con ella compartía un hilo que nos unía a miles de kilómetros: ambas habíamos pasado por el seminario de Iben, yo en Brasil, ella en Dinamarca.

Me enamoré del grupo de inmediato. Vivir y hacer teatro en comunidad, con un vínculo tan fuerte con el entorno cultural que lo sostenía, un entrenamiento físico y vocal riguroso y una conexión tan delicada y profunda con la escena... Era algo que me atrapó sin remedio. Al año siguiente, decidieron abrir sus puertas a un grupo de alumnos para una residencia artística de un año. Éramos dieciocho personas de distintos rincones: Bolivia, Brasil, Argentina, Uruguay, Italia y Dinamarca.

Yo no era una recién llegada al oficio, como la mayoría de mis compañeros. Llevaba ya una década como actriz profesional. Había cursado artes escénicas en la universidad, participado en obras como actriz, había trabajado estrechamente con el grupo LUME y participaba de un núcleo de investigación. Había pasado una temporada en Europa. En 1995 estuve en Dinamarca para la sesión de la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe) en el Odin Teatret. Después me uní al taller del Teatro tascabile di Bergamo por seis meses en Italia, y estudié bharata natyam con una maestra alemana en Berlín. De regreso a Brasil, continué entrenando con mi grupo, Usina do Trabalho do Ator, con quienes continuamos investigando y montamos un par de obras.

Pero en el Teatro de Los Andes encontré algo que resonaba de forma distinta. Hacer parte de la construcción de un tejido colectivo. Era como si los hilos que ya traía en las

manos se enlazaran con otros nuevos que sólo aquí podía encontrar. Y un día comprendí que no había venido únicamente a participar de un seminario: había venido a echar raíces.

Ser ayllu

En el Teatro de Los Andes, el colectivo trascendía lo individual: ser “nosotros” antes que “yo”. Aceptar y convivir con las diferencias entendiendo que las oposiciones y los desequilibrios no constituían obstáculos, sino la posibilidad de crear vida en escena. El conflicto, lejos de ser evitado, era reconocido como el motor del drama y, por tanto, del acontecimiento teatral. Esta práctica implicaba una disposición constante a dar y recibir, en un pacto tácito de reciprocidad y entrega. Las dificultades, más que entorpecer el camino, se convertían en un estímulo para profundizar el compromiso con el proceso creativo, con la convicción de que lo que hacíamos debía ser más grande que nosotros mismos.

Después de aquella residencia de un año, cuatro participantes y yo permanecemos trabajando con el grupo. Al principio lo hicimos como alumnos, pero, tras seis meses de entrenamiento y convivencia, iniciamos el proceso de creación del espectáculo *La Ilíada*, una experiencia intensa y profunda que se extendió durante un año, hasta su estreno en Italia, en septiembre del 2000. Éramos nueve actores y actrices provenientes de diversas tradiciones —no solo en el sentido geográfico o nacional, sino en la pluralidad de nuestras formaciones y prácticas artísticas—. Cada uno aportaba su propio hacer y pensar, técnico y cultural, generando un diálogo entre lenguajes y saberes escénicos.

En el montaje coexistían danzas folklóricas bolivianas y argentinas, bharatha natyam, danza contemporánea, artes marciales, huayños, canciones de cuna en quechua, sirtaki griego, timbres vocales del este europeo, acordeón, violín, flauta traversa, charango, bombo legüero, sikuris y didgeridoo. En ese entramado, creo haber aportado algunos hilos que se habían tendido mucho antes, fragmentos de un tejido teatral que ya habitaba en mí, aunque entonces sin plena conciencia de su alcance.

Reconozco en *La Ilíada* la presencia de muchos de los principios que había observado en la sesión de la ISTA en Londrina y en los espectáculos del Odin Teatret: el diálogo intercultural como territorio de creación y la importancia de una práctica pre-expresiva anclada en el cuerpo. Esa experiencia confirmó para mí que la antropología teatral no era una teoría distante, sino una práctica concreta que atraviesa y sostiene el acto mismo de la presencia escénica.

Así continué mi camino en el Teatro de Los Andes, ese espacio de encuentro y de aprendizaje colectivo, donde la creación era también una forma de conocimiento compartido. En ese recorrido, mis caminos volvieron a cruzarse con Nitis Jacon: coincidimos en algunos festivales internacionales y, tiempo después, gracias a su invitación, llevamos la obra *En un sol amarillo, memorias de un temblor* a Curitiba y a Londrina, prolongando así un diálogo artístico y humano que seguía tejiéndose más allá de las fronteras.

A lo largo de los años, el grupo atravesó numerosos cambios y transformaciones. Las más profundas —verdaderas sacudidas en nuestra historia— fueron la partida de dos de sus pilares fundamentales de este sueño colectivo: en 2010, el alejamiento de César Brie,

creador y guía del proyecto, y en 2017, la irreparable pérdida de Giampaolo Nalli, cuya presencia continúa siendo un faro en nuestra memoria colectiva.

Sin embargo, incluso frente a los duelos y la incertidumbre, la vida teatral siguió su curso. Los últimos quince años estuvieron marcados por una actividad intensa, por la investigación constante y por el encuentro con otros artistas. Una vez más, las dificultades y los obstáculos no hicieron sino reafirmar nuestro compromiso con el oficio teatral. Ni siquiera las crisis económicas, que amenazan de forma concreta nuestra continuidad, lograron detener el torbellino creativo ni frenar nuestra reflexión sobre el hacer teatral y el territorio cultural que habitamos.

Durante este tiempo, creamos espectáculos propios fruto de procesos colectivos junto a dramaturgos y directores invitados; dirigimos y actuamos en producciones de grupos hermanos; y desarrollamos nuestra propuesta pedagógica, intensificando las Residencias Artísticas en nuestro espacio. Del mismo modo, profundizamos en el teatro como herramienta de inclusión y espacio de diálogo social, realizando diversos proyectos comunitarios con temas de derechos humanos. Un teatro que no solo representa a sí mismo, pero se convierte en acto de resistencia poética.

Yawar K'anacha

En el Teatro de Los Andes, desde siempre se estableció un diálogo con el entorno y desarrolló una metodología de creación que busca unir la técnica teatral con las fuentes culturales andinas, explorando su música, danzas, idiomas, máscaras, mitos y leyendas como territorios vivos de sentido. Desde 2016, esta investigación tomó un giro más profundo, incorporando una dimensión filosófica y ontológica que aborda el comportamiento pre-expresivo del actor desde un enfoque transcultural y pragmático, desarrollando principios y técnicas para la creación y la práctica actoral, y para encontrar un teatro que conecte de manera auténtica con la cultura y la existencia humana.

Este camino comenzó hace nueve años de la mano de Gonzalo Callejas, actualmente director artístico del Teatro de Los Andes, a partir de su experiencia teatral, sus vivencias personales y el vínculo con sus raíces —su lengua materna es el quechua y proviene del norte de Potosí, región donde aún se practica el ritual del *Tinku*—. De allí nace *Yawar K'anacha*, una práctica psicofísica-vocal-musical concebida para desarrollar el comportamiento pre-expresivo del actor, evocando los principios de la antropología teatral desde raíces andinas. Este entrenamiento permite que el actor “se conecte con la tierra y sea un puente hasta el cielo”, abriéndose como un tejido de respiraciones, tensiones y silencios, donde la energía interna despierta y la externa se ordena en diálogo con el espacio y los otros cuerpos.

El *Tinku* es un ritual preincaico que posteriormente fue sincretizado con la religión católica. Ocurre anualmente en las comunidades de la región del norte del departamento de Potosí, en Bolivia. *Tinku*, que significa encuentro en idioma quechua, es una fiesta ritual compuesta por una serie de momentos o ritos, cuyo clímax consiste en enfrentamientos rituales entre los participantes, con el sentido de “ofrecerse en sacrificio” a la *Pachamama* (Madre Tierra).

En el pensamiento andino, el universo es concebido como una totalidad, donde todo y todos están incluidos en constante movimiento. En los idiomas originarios precolombinos quechua y aymara, *pacha* es un vocablo que tiene muchos significados, entre ellos, el espacio, el tiempo, el movimiento y el ser. *Pacha* implica la manifestación de la existencia, el mundo de lo visible y de lo invisible en un tiempo que fluye desde adentro hacia afuera y regresa de afuera hacia adentro, en ciclos permanentes. La complementariedad, la comunidad (*ayllu*) y la reciprocidad (*ayni*) son conceptos fundamentales que rigen la vida, el actuar y el saber. La relación es lo que nos constituye. Sin ella nada existe. La primera persona no es *yo* sino *nosotros* (*ñukanchiq*) y “nosotros” es la montaña, las plantas, los insectos, las piedras, los ríos, todo es *nosotros*. Así la muerte y el sacrificio en el *Tinku*, en un significado más profundo, sería: “muero yo para unificarme con el entorno, para volverme *pacha*”.

Además de elementos del ritual del *Tinku*, incluimos una dinámica inspirada en el ritual de los ayarichi, de la cultura yampara, de la región de Tarabuco, Bolivia. Con ese elemento empezamos y terminamos nuestra práctica. El *Ayarichi* es un desplazamiento-ritual que tiene un acompañamiento musical con *wancara* (tambor) y *sikus* (instrumentos de viento andinos) dónde se evocan las “almas olvidadas”, haciéndolas despertar y luego despidiéndolas para que vuelvan al más allá. Utilizando esos elementos, elaboramos nuestro propio ritual-entrenamiento-encuentro.

Inspirada en la antropología teatral y en el pensamiento decolonial, *Yawar K'ancho* no busca reproducir ritos de manera folclórica ni enseñar una técnica cerrada, sino propiciar una experiencia física y psíquica de comunión. Se trata de un hacer individual dentro de un hacer colectivo. Un territorio de encuentro donde el cuerpo se convierte en un hilo que conecta pasado y presente.

Yawar K'ancho se manifiesta como un encuentro con uno mismo y con el otro, donde los gestos y los ritmos se entrelazan como hilos invisibles en un telar. La práctica se revela como un tejido vivo donde convergen memoria, cuerpo y presencia, resonando con la visión de Eugenio Barba sobre el teatro como experiencia universal. En la edición de la ISTA de Londrina en 1994, Barba nos recordaba que, más allá de los idiomas, los estilos o las tradiciones locales, existe una pre-expresividad compartida: principios fundamentales que anteceden al lenguaje y sustentan la acción escénica en cualquier cultura.

En este proceso, la confrontación con “el Otro” no es un choque, sino un espejo que refleja lo propio y abre la posibilidad de expansión. Los participantes descubren otra manera de conectarse con la escena, un espacio donde los cuerpos dialogan con lo propio y con lo ajeno en un mismo tejido de presencia, ritmo y atención. Así, me atrevo a decir *Yawar K'ancho* se convierte en un ejemplo tangible de la antropología teatral en acción: un espacio de aprendizaje, integración y descubrimiento, donde el teatro se reconoce en su dimensión humana y transcultural, más allá de cualquier frontera o estilo.

Pallay

Pallay es nuestra creación escénica más reciente en el Teatro de Los Andes. Nació del deseo de seguir explorando la relación entre el teatro y el pensamiento andino, iniciada

en el ámbito de la pre-expresividad con *Yawar K'ancha*, y esta vez, a través del lenguaje de la performance. Nos inspiramos en la riqueza simbólica de los tejidos producidos por las tejedoras *Jalq'a* (cultura de comunidades indígenas del departamento de Chuquisaca, Bolivia), que desde siempre nos han fascinado por su complejidad. En esta obra, los tejidos *Jalq'a* se transforman en territorio escénico. Su caos ordenado y las figuras fantásticas que lo habitan, fueron el punto de partida para adentrarnos en un universo simbólico donde lo ancestral y lo contemporáneo dialogan, se contraponen y a veces se confunden.

La palabra *pallay* en quechua tiene muchos significados: tejer, el espacio donde se teje, escoger, cosechar. En ella reconocemos una poética del hacer, un gesto que une cuerpo, materia y pensamiento. En nuestro proceso, *pallay* se convirtió también en verbo del teatro: tejer el tiempo, escoger el gesto, cosechar la memoria. Así se fue configurando un camino que es, al mismo tiempo, tejido y tejedor, un entramado donde los hilos de la tradición cultural originaria se enlazan con las preguntas y fracturas del presente.

El formato de performance nos ofreció la libertad de combinar distintas disciplinas sin depender de una narrativa lineal. A partir de imágenes, sonoridades y acciones físicas, fuimos componiendo una partitura sensorial donde los tejidos *Jalq'a* no solo inspiran la estética, sino también la estructura interna del trabajo: un tejido escénico que respira, que se expande y se repliega, evocando los paisajes interiores del inconsciente. Incorporamos textos en quechua, instrumentos autóctonos y recursos multimedia para dar cuerpo a esa dimensión simbólica, generando un diálogo constante entre lo material y lo onírico, lo visible y lo invisible.

Nuestro objetivo ha sido realizar un proceso de *transcreación*: partir de una comprensión estética y filosófica de la manifestación originaria para reinterpretarla, encontrar su poética y proyectarla en una nueva representación. Queríamos alejarnos de las miradas superficiales y del folklorismo, y acercarnos a un territorio de autenticidad y sentido.

El punto de partida fue la experiencia personal de Gonzalo Callejas y las indagaciones que nos rodeaban con *Yawar K'ancha*. La obra se construye como un viaje íntimo hacia las raíces. Todo comienza con el reencuentro con la abuela —figura esencial de la memoria—, aquella que enseñó el idioma y los primeros gestos, y que ahora habita el *Ukhu Pacha*, el mundo de abajo, donde están los muertos, los sueños y las semillas. Ese retorno al *Ukhu Pacha* se convierte en metáfora de un viaje interior: volver al origen para reencontrarnos con lo que somos, con lo que aún late debajo de la superficie.

Desde el inicio supimos que *Pallay* debía incorporar el quechua no solo como un elemento lingüístico, sino como una presencia viva que estructura el pensamiento y la respiración escénica. De este modo, el idioma se volvió una forma de resistencia, un ejercicio de descolonización del lenguaje, una manera de restituir su fuerza poética y su lugar en el teatro contemporáneo.

Por primera vez decidimos abrir al público una etapa temprana del proceso. Tradicionalmente mostrábamos solo el resultado final, pero sentimos la necesidad de compartir también la investigación en curso, ese espacio frágil donde la creación no ha tomado su forma definitiva. Lo que presentamos no fue una obra “acabada”, sino un cuerpo en transformación.

Dividimos la experiencia en *movimientos*, como si cada presentación fuera una nueva capa del tejido. En cada uno de ellos profundizamos aspectos estéticos y narrativos, añadimos matices, y dejamos que la obra respire junto al público. Desde los primeros encuentros sentimos una conexión inmediata: *Pallay* generaba algo que iba más allá de la comprensión racional, una experiencia compartida en la que el tiempo y el espacio se volvían comunes, tejidos entre todos.

La confrontación de *Pallay* con distintos públicos y contextos socioculturales confirmó su naturaleza dialógica y su capacidad de generar experiencias de percepción y sentido en múltiples niveles. Presentar la obra ante jóvenes quechua-hablantes, investigadores de los campos de la sociología y la antropología, estudiantes universitarios de la carrera de idiomas y públicos urbanos diversificados permitió reconocer su potencia como espacio de encuentro intercultural.

No obstante, la experiencia más significativa tuvo lugar en la localidad de Potolo, entre las tejedoras *Jalq'a*, portadoras de la tradición que dio origen a nuestra investigación. Allí, al llevar la estructura técnica y escénica necesaria para la performance, la obra retornó simbólicamente a su fuente, completando un ciclo de creación y devolución. El diálogo con las productoras de los tejidos fue revelador: sus miradas, comentarios y gestos reorientaron nuestro trabajo, ofreciendo nuevas claves para comprender el vínculo entre arte, territorio y conocimiento ancestral. En ese intercambio comprendimos que *Pallay* no se limita a representar una cosmovisión, sino que se constituye en *ayni*, un acto de reciprocidad, un espacio de reflexión compartida donde el teatro se vuelve un medio para reactivar memorias, resignificar prácticas y continuar tejiendo los hilos que enlazan la tradición y la contemporaneidad.



Gonzalo Callejas en *Pallay*, Teatro de Los Andes. Foto: Archivo Teatro de Los Andes

Retomar hilos

En 2022, en el Festival Internacional de La Paz, volví a encontrar a Eugenio Barba y Julia Varley después de treinta y un años de haberlos conocido en Londrina, al inicio de mi camino en el teatro. Desde entonces los había seguido en Córdoba con *Kaosmos*, en la ISTA en Londrina, en Holstebro, en el Odin, en sesión de la EITALEC, en 1995.

Eugenio Barba, en su clase magistral, cuenta que ha leído el libro que escribió Giulia D'Amico sobre nuestro trabajo, que yo le había regalado en la tarde anterior. Dice que todavía existía un tal Teatro de Los Andes porque hubo una brasilera, de Porto Alegre, que un día llegó y se quedó, y con su compañero, de vida y de trabajo, siguen llevando adelante el proyecto de este teatro. Verlos nuevamente, y recibir su atención plena y generosa, nos dejó sin palabras: se interesaron por nuestro trabajo, valoraron nuestra investigación, y pasaron una tarde entera compartiendo nuestro taller. Como dice Simone Weil, la "atención" es la forma más pura de generosidad: una mirada que reconoce al otro en toda su verdad. Un simple "gracias" se queda corto frente a quienes, con su presencia, reafirman nuestra existencia y la relevancia del trabajo que hacemos.

Somos nuestra memoria y existimos a través de nuestra historia. La lección más grande de Eugenio Barba ha sido la necesidad de un teatro comprometido con una identidad propia. La identidad no es un concepto estático: se construye desde la acción, y toda acción teatral es un movimiento que transforma. Como Euricléa reconoce a Ulises por su cicatriz después de veinte años, nosotros nos reconocemos por las cicatrices que llevamos; para encontrarse, es necesario perderse, emprender búsquedas y aceptar que un proceso de formación es infinito. No somos productos, somos procesos. Sostener nuestras cicatrices nos permite emprender nuevos viajes y regresar, y en el Teatro de Los Andes, esa cicatriz nos identifica: somos, y seguimos siendo, un proceso en movimiento.

Yawar K'Ancha y *Pallay* son formas de seguir tejiendo nuestra historia, vinculando el pensamiento andino con las formas contemporáneas del arte, y preguntándonos quiénes somos cuando miramos y creamos desde nuestros propios orígenes. Así continuamos: entre la memoria y el presente, abiertos al devenir. El teatro, para nosotros, no es un refugio: es una forma de contemplar el mundo y de permanecer en él, un acto de resistencia frente al tiempo, sosteniendo en la incertidumbre aquello que nos recuerda desde dónde venimos y por qué seguimos creando. La antropología teatral es la brújula que nos ayuda en el camino.

Hoy entiendo que quizás mis raíces no estén en un solo lugar. Tal vez estén en movimiento, como el teatro mismo. Y en ese movimiento, me voy encontrando.