

Artefacto Cruza Punte: Trazos entre simbología andina y tecnologías contemporáneas

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Cristian Zapata Vásquez (*)

Resumen: Atravesamiento de producción audiovisual, gráfica y escénica y que parte de una búsqueda-viaje sobre el significado de la geometría de la *Tawa Paqa* o *Chakana*, símbolo compartido por diversos pueblos originarios de Suramérica. La investigación discute la visión del cuerpo humano como instrumento-artefacto, pero también como laboratorio-territorio de cruce entre el conocimiento contemporáneo, específicamente las tecnologías de improvisación elaboradas por el coreógrafo William Forsythe, y el conocimiento ancestral encerrado en la *Tawa Paqa*, proponiendo el estudio de este símbolo como un método para trazar mapas, guías, puentes, que como instrumentos, sirvan para la producción artística y para la revisión y divulgación del conocimiento ancestral.

Palabras clave: Geometría – Improvisación – antropología - espectáculo audiovisual - videomapping.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 96]

“Viajar es desarraigarse de las rutinas sensoriales, tener la certeza de sorprenderse constantemente, obligarse a renovar el propio repertorio de significaciones y valores a lo largo de la ruta” (David De Breton)

Todo viaje es el atravesamiento de una pregunta, o para ser más específicos todo viaje se inicia para atravesar una o varias preguntas. Y lo confirmé después de estar viviendo seis meses en la ciudad de Buenos Aires. Quería salir de la ciudad, ver un poco más de verde y conocer eso que la gente llamaba Pampa. Un amigo me invitó a conocer su pueblo natal a 160 km de esta ciudad. Pregunté bastante qué podía ir a hacer allá: ¡Qué vas a ir a hacer a Chivilcoy! No hay nada. – me dijo otro amigo. No importaba, yo quería salir del ajetreo de la ciudad.

Cuando vi el mapa de la pequeña Chivilcoy, un pueblo de 84.257 habitantes aproximadamente, quedé sorprendido. El diseño de la ciudad reconstruía perfectamente con el trazo de sus calles y cuadras la forma de una Cruz de Palpa, y aunque investigué y no es posible asegurar que el diseño de la ciudad está basado en este símbolo, me emocionaba la posibilidad de haber encontrado una evidencia de cómo la sabiduría andina había influenciado la construcción de una ciudad moderna en Suramérica, así como otros símbolos geométricos habían sido usados para diseñar ciudades como La Plata y la misma Buenos Aires. Era algo que llamaba mi atención desde hacía un buen tiempo y que se despertó precisamente después de un viaje por los Andes colombianos, ecuatorianos, peruanos y bolivianos. Atravesando esta tierra descubrí la gran cantidad de símbolos que las comunidades antiguas han dejado, señales comunes entre países de una cultura rica y de una sabiduría compleja y que usaron inteligentemente para desarrollar una de las grandes civilizaciones del planeta. Me atrae observar cómo esos símbolos han atravesado nuestra cultura contemporánea y cómo en los procesos de interculturalidad a veces desaparecen sus significados. En el interior de estos símbolos ancestrales hay escondida toda una visión sobre el cuerpo, tanto del humano como el de la tierra y hasta del cosmos.

No es ningún secreto que el símbolo que ha trazado de manera más radical la historia próxima de América ha sido la cruz. Lo primero que se nos puede venir a la mente es la cruz latina del cristianismo, religión predominante y bandera antiquísima de un modo de pensar el mundo, el occidental. Pero mi interés se dirige hacia el estudio de la *Tawa Paqa*, conocida también como *Chakana*. Este símbolo está construido a partir de una compleja alineación de figuras geométricas que tienen como base el círculo y el cuadrado y que ofrece una cruz de cuatro puntas iguales con un escalón entre ellas y en algunas representaciones con un círculo en el medio. Es un símbolo *preinca* que no sólo representa la cosmología andina del universo, si no que contiene, como un artefacto en sí mismo, el lenguaje matemático, político, geográfico, cultural y espiritual de distintas comunidades indígenas de los andes centrales. En Argentina, tiene gran relación con la Guarda Pampa, un diseño geométrico que incluye la cruz de cuatro y ocho puntas y que hace parte del tejido artesanal de la comunidad Mapuche, en este país se pueden encontrar señales de influencia en los mosaicos sobre la colonización nacional en el subterráneo de la capital, en la artesanía tradicional relacionada con la cultura Gaucha y ahora, en el arte contemporáneo.

Es un símbolo que conecta la historia de las culturas originarias de los andes centrales, con una intención casi silenciosa de romper fronteras. Además, su estudio permite hacer un reconocimiento del legado filosófico que las culturas andinas sostienen, pero también una revisión por contraste del modo occidental de pensar en el que me he formado, “utilizando lo andino como perspectiva para mirar mi propia cultura, con un lente diferente, con un diferente marco o cuadro cultural”, practicando una “antropología al revés” como dice el filósofo y psicólogo francés Yves Guillemot al prologar la investigación⁴ desarrollada por el filósofo peruano Javier Lajo sobre la sabiduría Inca en la *Tawa Paqa*, y a la cual nos referiremos repetidamente aquí. El estudio de este y otros símbolos se ha convertido en viaje por atravesar la pregunta sobre cómo poner en práctica este conocimiento a través de mi

ejercicio artístico, utilizando el espacio escénico y los cuerpos como laboratorio-espacio para cruzar esas ideas ancestrales con algunas contemporáneas, revisando mi visión del cuerpo como artefacto-objeto y descubrir el proceso como medio de comunicación de esta información que considero aún relevante.

La forma del pensamiento andino

En la isla Amantani, una de tantas sobre el gran lago Titicaca en el territorio peruano aún quedan restos de los templos y monumentos construidos por los primeros pobladores de Suramérica. En estas construcciones de estructuras o plazuelas hundidas hay dos formas básicas que se repiten: el círculo y el cuadrado. Son dos tipos de templos que se utilizaban como sitios de culto ritual, pero a la vez como observatorios del cosmos. El primer tipo es la Plazoleta Pachamama, construida en círculo y usada para la observación nocturna, la segunda es la Plazoleta Pachataata construida en forma de cuadrado y usada en el día (Lajo, 2003). Estas construcciones, así como otros hallazgos arqueológicos en los andes centrales, sustentan las bases del pensamiento en la cosmología andina. Entre esas bases, tal vez la más relevante es el pensamiento paritario como fundamento. Para las comunidades originarias de los Andes en el cosmos “todo objeto real o conceptual tiene imprescindiblemente su par, siendo así que el paradigma principal del hombre andino es que todos hemos sido paridos, es decir, el origen cosmogónico primigenio no es la unidad, como en occidente, sino la paridad...”. El pensamiento occidental tiende a ser unificador (“al principio sólo existía la palabra, y la palabra era Dios. Juan 1-1”) y en consecuencia eliminador del otro, el pensamiento base en la mayoría de las comunidades de tradición andina reconoce la importancia de la complementación entre objetos, seres o ideas para la generación de algo. Esto es visible en su simbología que no sólo es representación, si no herramienta que aplica la naturaleza paritaria del cosmos: el femenino y el masculino, la madre y el padre, la noche y el día. Algunos conceptos que no se entienden como contrarios si no como complementarios.

El círculo y el cuadrado son dos formas que constituyen la base para construir la figura de la *Tawa Paqa*. Este símbolo expresa la relación de proporcionalidad y complementariedad entre los objetos conceptuales, y las fuerzas pares del cosmos, demostrando la importancia de su vínculo para la generación de todo lo que vemos. (Lajo, 2003)

Cuando sobreponemos un círculo y un cuadrado del mismo perímetro encontramos que hay una línea donde se encuentran, y esa línea es el único elemento en común que sirve para medir esas dos figuras, me refiero a la diagonal del cuadrado y al diámetro del círculo: esa línea que se marca “es la línea de proporcionalidad entre los lados de un cuadrado, y a su vez es también el diámetro que es el único elemento de proporcionalidad con el perímetro del círculo”. Esta línea diagonal representa el trazo de vínculo entre dos diferentes formas, un camino de conexión atravesado para complementarse. Camino de conexión que se revela y será crucial para vincular la práctica escénica, pues, así como en la cosmología, el arte performático indaga como materia prima sobre el

tiempo y el espacio. “Lo performático se despliega como un ofrecimiento de tiempo” (Zuzulich: 2012).

Lajo utiliza una historia analógica para explicar la visión andina sobre el tiempo y el espacio:

El cosmos, (y no digo “universo” porque si lo hago ya estoy predeterminado por la Unidad “creadora”) es tan claro y cristalino, como un estanque de agua en un manantial originario, translucido y transparente (espacio), en donde se puede observar todo lo que constituye esa claridad de los manantiales de las alturas, y que si se quiere «entender cómo funciona todo», en especial el «tiempo», entonces debe uno observar lo que sucede cuando se tira una piedra en el cristalino estanque de lo existente «... así funciona todo», me dijo mi padre, revelándome el secreto del culto andino al agua; el niño que yo era en ese tiempo quedo maravillado con las ondas o círculos concéntricos perfectos que como mágicas mandalas se dibujaban sobre el agua.

En la cultura andina el tiempo es representado por una serie de círculos que como ondas se expanden desde el centro, serpiente chokora en movimiento que va hacia afuera pero que en algunos momentos regresa hacia adentro según ciclos permanentes y que en su complementación con el espacio refleja una realidad específica, un mundo, un escenario. En los Andes, tiempo y espacio no están separados, de hecho, la palabra que se utiliza para indicar su vinculación es Pacha y remite a un escenario-mundo con específicas relaciones y principios. Según su mitología existen tres de estos pachas: Uku Pacha, Kay Pacha y Hanan Pacha, que se pueden esquematizar utilizando 3 círculos concéntricos de diferentes tamaños como los que se producen en el agua. (Lajo, 2003)

El primer círculo es denominado *Uku Pacha*, el adentro, el tiempo del pasado y el espacio de lo que no se puede ver “la agitación de lo hirviente” (Lajo, p.150) El último círculo es el *Hanan Pacha*, el exterior, expresa lo que puede ser, el potencial, el tiempo del futuro y el espacio por el que ya atravesamos pero que aún sigue existiendo afuera del aquí y ahora. Entre estos dos se encuentra el Kay Pacha, el mundo del aquí y ahora que en realidad es un umbral de tránsito, *Punku o Chakana*, puerta y puente que conecta las otras dos Pachas. “El *Kay Pacha* «ve» o «siente» con nuestra conciencia el *Uku Pacha* de donde fluye o proviene, pero también «recuerda» el *Hanan Pacha* o esfera exterior del tiempo a donde marcha el pasado”. (Lajo, p.151)

Esta organización del cosmos andino es traducida a través de principios de vida para responder a preguntas sobre la existencia humana, que por supuesto no está separada de la realidad de la naturaleza. Estos tres mundos existen también en nuestro cuerpo, representan tres zonas-espacios dentro de nuestro organismo y tres movimientos-tiempos de nuestra conciencia: El primero sería el *Munay* o “principio del querer” y de la “voluntad consciente” y está localizado en la zona pélvica-sexual “el que cultiva mucho esta parte que corresponde al Uku Pacha, se vuelve un *munayniyoq* y hará magia con su capacidad y potencia para sentir y proyectar la fuerza

del munay, y hasta podrá volar en las alas de la pasión organizada que procrea nuestra cultura.

El segundo principio es el *Ruay o Llantay* en relación con el *Kay Pacha* y tiene que ver con el hacer, con la conciencia del trabajo. Ubicado en la zona del estómago. “El que cultiva esta zona será un *Llankayniyoq* un eterno equilibrado y equilibrador del mundo.”

Y el tercero, en relación con el *Hanan Pacha*, sería el principio del *Yachay* en la zona de la cabeza, espacio de la sabiduría, donde se mueve el pensamiento. “El que lo cultiva es un *Yachayniyoq*, un ser pensante, gran teórico descifrador de razones y palabras”.

En Lajo, el estudio y práctica constante de estos principios hasta llevarlos a la perfección es tarea de los *Amaro Runa*, hombres y mujeres que se rigen por este esquema del cosmos y que siguen el camino de la sabiduría andina, descifrando el camino para mantener estos mundos-espacios-tiempos en equilibrio, un camino que defiende el cruce justo como metáfora y herramienta para atravesarlo. Es el *QhapaqÑan* que atraviesa el mapa suramericano. El *QhapaqÑan* es reconocido como la red de caminos que atravesaba (aun lo hace en algunos puntos) el Tahuantinsuyo, el gran imperio *Inkaque* alcanzó desde lo que hoy es el sur de Colombia hasta el norte de Argentina, pero la matemática holandesa Maria Sholten descubrió a finales del siglo XX, después de muchos años dedicada al estudio de la arqueología y cultura andina, que existe una alineación de las ciudades más importantes de la época Pre Inca (Potosí, Oruro, Tiahuanaco, Pukara, Cuzco, Ollantaytambo, Machu Pichu y Cajamarca) a 45° del eje sur norte de la tierra, diagonal que ajusta preciso sobre la diagonal creada con el círculo y el cuadrado que se usa para formar la *Tawa Paqa*, cuando esta se pone sobre el mapa del sur de Perú y el norte de Bolivia.

La palabra *Qhapaq* en quechua significa ilustre, noble, sagrado. Pero otra aproximación a la palabra se obtiene buscando el significado de la palabra *K'apakque* significa exacto, preciso, justo¹⁵. El *QhapaqÑan* podría ser entonces el “camino de los justos” o mejor aún, de lo justo. La civilización que marcó este camino tan magistralmente, incluso mucho antes de la expansión del imperio Inca, seguro tuvo un propósito más grande y complejo que solamente conectar sus ciudades en línea recta. Una de las hipótesis de Lajo es que esta civilización utilizó la alineación de estas ciudades y los centros de culto en ellas como una “tecnología” para amarrar el eje de rotación de la tierra, que es más o menos la mitad de 45° (23° 50') y varía en el tiempo entre 20° y 24° sobreponiéndose prácticamente en alguna era sobre otra importante línea dentro de la geometría de la *Tawa Paqa: la Ch'ekallúwa* (a 20° 43') o “Línea de la verdad” en la cultura andina. Sobre estos encuentros Sholten y Lajonos dejan varias preguntas abiertas aún por resolver: ¿sería éste el ángulo óptimo de rotación para el desarrollo de la vida en la tierra? ¿Querían evitar los ancestros andinos el Pachakuti o cataclismo apocalíptico en donde “el mundo se da vuelta”? ¿Acaso los Incas sabían el secreto del equilibrio de la vida? ¿Las respuestas están dentro de la filosofía de la *Tawa Paqa*? ¿Qué implicaciones tendrían estos descubrimientos en la narración oficial de nuestra historia?

Atravesamiento de la forma

Mi cruce por Suramérica se ha convertido en un viaje de búsqueda para el desarrollo de una atención alternativa, y en esa aspiración que implica un gran entrenamiento, la danza ha sido una buena compañera de viaje. Esta otra atención que deseo avivar para mi cuerpo solicita hacer una revisión sobre lo que significa para mi danzar, y comprometerme con una investigación constante sobre los espacios desde donde me muevo. Implica en primera instancia entender que el objeto de la danza no es solamente obtener un apto movimiento del cuerpo, sino el atravesamiento del cuerpo, tal vez por energías, estados o imágenes, seguro por algo corporal que genera el movimiento y lo resignifica. Cuerpo que viaja hacia la imposibilidad de expresar fielmente el sentido. Más se acerca a “un sentido en atravesamiento antes que un sentido del atravesamiento, y aun si quieres, un sentido atravesado en el sentido o en los sentidos, un sentido en trance.”

La idea de atravesamiento, como la diagonal que cruza el territorio andino, me invita a cruzar el conocimiento antropológico del símbolo andino de la Tawa Paqa y su cosmovisión, con otros conocimientos más cercanos al desarrollo de mi formación y mi interés presente. Cruzar dos desarrollos tecnológicos (reconociendo que el concepto de tecnología es un concepto occidental moderno) para indagar sobre las posibilidades de complementariedad que hay entre el pensamiento andino y el occidental usando mi cuerpo como laboratorio de investigación con miras a la creación de la pieza escénica Artefacto Cruza Puente.

Decido, entonces, revisar la metodología de creación de movimiento para la danza contemporánea del bailarín y coreógrafo William Forsythe. Este artista es un buen ejemplo de atravesamiento de discursos en la danza, reconocido exponente del ballet contemporáneo y ahora un dinámico investigador y creador sobre la relación tecnología y danza, en 1999, junto al artista audiovisual *Volker Kuchelmeister*, *Forsythe* crea y esquematiza una metodología de improvisación para la danza, la cual llama “Tecnologías de la Improvisación una Herramienta para el Ojo Analítico de la Danza”. Básicamente lo que Forsythe y Kuchelmeister hacen es utilizar tecnologías audiovisuales digitales (video y animación) para exponer una serie de premisas que implican la visualización de formas geométricas, conexión de puntos en el cuerpo y atravesamiento de conceptos tomados de la tecnología mecánica para ser usados por el bailarín al momento de improvisar, más allá de una formación técnica específica. El proceso de Artefacto Cruza Puente comenzó haciendo una traducción de los conceptos que se proponen en los videos metodológicos creados por Forsythe para encontrar además de puntos de conexión, puntos de complementariedad con la información descubierta a partir del estudio del símbolo de la *Tawa Paqa*. Empecé atravesando mi cuerpo con el ejercicio *Imaging lines: point point line* (Imaginando líneas: punto, punto línea), en donde *Forsythe* invita a imaginar líneas creadas desde un punto específico a otro, entre el cuerpo y el espacio. En la base de dicha propuesta estos puntos están definidos por las articulaciones, pero yo decidí probar definiendo esos puntos desde los 3 centros corporales (*cabeza-hanan*,

plexo-Kay, cadera-Ukhu) hasta las articulaciones distales de mis extremidades o focos en el espacio. Con mi cámara como único espejo de la experiencia me propuse una consigna: crear líneas entre mis extremidades y mis centros corporales y movilizar esas líneas. En el proceso me descubro hablando para la cámara sobre la experiencia y me pregunto: ¿puedo identificar los puntos que estoy conectando y como se dirige la atención hacia esos puntos? ¿qué sucede si no focalizo mi atención solo en los puntos, si no en la línea que se dibuja? Esa línea que simboliza un puente de conexión para el trayecto-viaje de un punto a otro.

Redescubrí que para responder inmediatamente al trayecto del movimiento de esas líneas imaginadas debía actualizar constantemente mi habilidad para jugar y disfrutar con las formas presentadas. Para recordar la premisa cuando me sentía perdido volvía a la atención a mis centros y para esto diseñé un gesto que me invitaba al momento presente y a la disponibilidad de mis voluntades, mis emociones y mis pensamientos para con la premisa. Esta exploración atravesó por mi memoria otras investigaciones por las que había pasado antes, por ejemplo, la construcción y movimiento de la *Kinesfera* de Laban (materia prima del trabajo de Forsythe) que había utilizado en otras creaciones guiadas por el maestro de danza teatro Luis Fernando Zapata. Con él exploré mucho el trabajo de motores corporales y la contraposición de direcciones, flashes de esa exploración reaparecieron para descubrir en esta ocasión que la línea no se construye desde el centro corporal sino entre el centro corporal y la extremidad del cuerpo-espacio. Si la línea se construye desde su propio centro el movimiento se vuelve más interesante, porque el cuerpo empieza a trazar tensiones, las líneas se vuelven elásticas y ahí donde no se pueden estirar más, en la frontera de romperse, se genera el movimiento.

Un segundo momento del trabajo de exploración implicó investigar sobre otras dos premisas propuestas en la metodología *Forsythe: Extruding y Matching* que en español podría traducirse como Extrudir y Proporcionar. La primera se trata de movilizar, empujando por el espacio, las líneas creadas punto a punto o las que son creadas entre las articulaciones del cuerpo (por ejemplo, muñeca codo). La creatividad para resolver en el instante los desplazamientos de estas líneas empiezan a deslumbrar gestos corporales permeables a algún sentido. Sentidos que se proporcionan en un *YananTinkuy* con los sentidos de la técnica en sí misma ya que el significado de la palabra Extrudir que es desplazamiento a empujones de esas líneas, o el significado de *Matching* que es proporcionar líneas, expresa mi intención por llevar al cuerpo en escena los significados del símbolo de la *Tawa Paqa*. Es así como a partir de la forma emergió un contenido que se escribe en mi cuerpo, un contenido cargado de sentido no está escrito a priori y que aparece a través de mi cámara, artefacto-puente de observación para la creación. Al momento de hacer la revisión del material y encontrar esos movimientos o momentos interesantes descubrí el lenguaje corporal de la obra usando las herramientas tecnológicas relacionadas con la edición de video. Así, edité el movimiento de mi cuerpo, recorté lo que funciona para complementar acciones, gestos y

movimientos y montar una coreografía. Luego, animé con software las líneas que se forman entre centros y extremidades. Los videos que al inicio parecían registro de ensayos, se convirtieron en cortas piezas de video danza que evidenciaron el proceso y armaron un mapa audiovisual para construir la dramaturgia de la obra.

El contenido de la obra se fue trazando a partir de esos materiales: por un lado la arquitectura de la *Tawa Paqa*, por el otro, la práctica de las Tecnologías de Improvisación. El estudio que atraviesa la forma develó temas de contexto que personalmente me interesaban como por ejemplo lo que significan las líneas de tensión trazadas en un videomapping que señala las fronteras entre territorios, la posibilidad de movilizar esas tensiones siguiendo el mapa del cuerpo y a la vez la reconfiguración de una posición cultural del cuerpo como un objeto que se puede utilizar para significar lo antropológico. Temas que aún quedan por ser discutidos en otros procesos creativos. Por ahora hay un mapa para seguir el viaje.

Ese es precisamente el interés de esta investigación, partir del estudio de la *Tawa Paqa* para trazar mapas, guías, métodos, puentes que como artefactos, sirvan para la producción artística y en sí mismo para la revisión y divulgación del conocimiento ancestral de los pueblos originarios americanos en complementariedad con el conocimiento occidental. Lo considero como una manera de rescatar a través del arte escénico una identidad que necesita ser revisada y recordada constantemente para que no se pierda entre el ajetreado movimiento contemporáneo de información.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, José. (2010). *La cruz de palpa*. Disponible en: <http://historiaymitologia.foroactivo.com/t166-la-cruz-de-palpa-por-jose-alvarez-lopez>
- Bardet, Marie. (2012). *Pensar con mover. Encuentros entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus
- Forsythe y Kuchelmeister. (1999). *Improvisation Technologies. Tool for the analytical dance eye*. [CD-ROM]
- Diccionario Quechua Español*. (2005). Cuzco: Academia Mayor de la Lengua Quechua.
- Lajo, Javier. (2003). *QhapaqNan: La Ruta Inka de la Sabiduría*. Lima: Ediciones AbyaYala
- Lajo, J. *OP. CIT.* Pag 150.
- El Amaru, K'atari o chokora* en www.temple.tawa.free.fr
- Lajo, J. *OP. CIT.* Pag 150.
- Nancy, Jean Luc. (2007). *58 Indicios sobre el Cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra
- Puma, Nelly Alexandra. (2014). *Ramillete de caminos. Experiencia en montaje escénico sobre Chakana*. Cuenca: Universidad de Cuenca. 2014
- Waterhouse, Elizabeth. (2007). *TechnologicalArtifacts. La transmisión del conocimiento coreográfico de William Forsythe*. CORD 40th. EEUU
- Zuzulich, Jorge. (2012). *Performance: La Violencia del Gesto*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Zuzulich, Jorge. (2012). *Performance: La Violencia del Gesto*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Abstract: Crossing of audio-visual, graphical and scenic production and that departs from a search - trip of the meaning of the geometry of the Tawa Paqa or Chakana, symbol of different tribes of South America. The investigation discusses the vision of the human body as instrument - artifact, but also as laboratory - territory of crossing between contemporary knowledge, specifically the technologies of improvisation elaborated by the choreographer William Forsythe, and the ancient knowledge enclosed in the Tawa Paqa, proposing the study of this symbol as a method to planning maps, guides, bridges, which as instruments, serve for the artistic production and for the review and spreading of this ancient knowledge.

Keywords: Geometry – improvisation – anthropology - audiovisual performance – videomapping

Resumo: Atravesamiento de produção audiovisual, gráfico e cênico e que parte de um procura-viagem no significado da geometria de Tawa Paqa ou Chakana, símbolo compartilhado por nativo de cidades diversos de Suramérica. A investigação discute a visão do corpo humano como instrumento-artefacto,

mas também como cruzando laboratório-território entre o conhecimento contemporâneo, especificamente as tecnologias de improvisação elaboradas pelo coreógrafo William Forsythe e o conhecimento ancestral prendeu Tawa Paqa, enquanto propondo o estudo deste símbolo como um método localizar mapas, guias, pontes que eu como instrumentos, sejam para a produção artística e para a revisão e popularização do conhecimento ancestral.

Palavras Chaves: Geometria, improvisação, antropología, espetáculo audiovisual, videomapping

^(*) **Cristian Zapata Vásquez.** Graduado en Comunicación audiovisual en el Politécnico Jaime Isaza Cadavid (2012), adelantó estudios de Licenciatura en Danza en la Universidad de Antioquia (2015), se formó en danza-teatro con Luis Fernando Zapata y egresó como actor y bailarín del programa FACE (2017), donde se formó con Inés Armas, Victoria Viberti, Fagner Pavan y Sergio Villalba.

Construcción del *ethos* autoral en “La terquedad” de Rafael Spregelburd Análisis de la figura del Locutor-Dramaturgo y su posicionamiento enunciativo

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Mariano Zucchi ^(*)

Resumen: En este artículo nos proponemos analizar la configuración enunciativa de “La terquedad” de Rafael Spregelburd (2009), poniendo el foco en la manera específica en que el texto dramático construye una imagen de su responsable (*i.e.* Spregelburd en tanto función autor). En particular, observaremos que la pieza genera una representación del dramaturgo como la de un intelectual que adopta una actitud de distancia crítica con respecto a los personajes que presenta. Para probar nuestra hipótesis, nos enmarcaremos en el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa, teoría no referencialista de la significación y no unicista del sujeto.

Palabras clave: Spregelburd – *ethos* – subjetividad – polifonía - didascalía

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 101]

1. Introducción

“La Terquedad” de Rafael Spregelburd (2009) es la pieza con la que concluye la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, serie de textos dramáticos en los que el dramaturgo argentino retoma la obra “Los siete pecados capitales y las cuatro Postrimerías” (1505-1510) de El Bosco. Esta operación de reescritura, según declara el autor (Spregelburd en Koss, 2016, p. 16), busca cuestionar, desde la literatura dramática, algunos de los mecanismos que caracterizan a la sociedad occidental contemporánea. Así, si el cuadro del pintor español se proponía reflejar la crisis percibida por el hombre en la etapa final de la Edad Media, la obra de Spregelburd replica el movimiento al mostrar cómo se comportan los individuos luego del fracaso del proyecto de la Modernidad.

En particular, “La Terquedad” pone en cuestión el pensamiento de corte “esencialista” que hoy en día determina un alto porcentaje de los discursos de la esfera pública. Para aludir a este problema, sin embargo, la pieza hace uso de la figura de la parábola: la acción se traslada a la ciudad española de Valencia en el año 1939, en el contexto de la guerra civil. Allí, un grupo de personajes, en su mayoría expresamente identificados con la ideología fascista, experimentarán una serie de situaciones hilarantes que paulatinamente conducirán a un final trágico. En efecto, si bien el drama por momentos parece seguir la lógica de una comedia de enredos, el desenlace le recuerda al lector que se encuentra frente un clima de confrontación ideológica y de extrema violencia.