



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA SEGMENTACIÓN DEL CUERPO Y LA MARIONETA.  
UNA INTERPRETACIÓN PARA EL EJERCICIO ESCULTÓRICO A PARTIR DE LA  
BIOMECÁNICA Y EL MIMO CORPORAL

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:  
RODRIGO ORDUÑO BUCIO

TUTOR PRINCIPAL:  
DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:  
DR. FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA (FAD)  
DRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA (FAD)  
DR. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN (FAD)  
DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KEHOE (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## Agradecimientos

A la UNAM, por permitirme formarme en el arte.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado por el apoyo recibido para realizar estancias de investigación y por considerarme como becario.

A mis *tutores*:

Doctora Alfia Leiva del Valle por su enorme generosidad e inculcarme un interés genuino en el estudio y el quehacer escultórico.

Doctor Francisco Javier Tous Olagorta por su trato respetuoso, su disposición constante y sus oportunas recomendaciones.

Doctora Laura Alicia Corona Cabrera por sus consejos que desde diferentes ámbitos me ayudaron a apuntalar y visualizar esta investigación.

A mis *sinodales*:

Doctor Horacio Castrejón Galván por atender mi interés en la escultura y darle seguimiento desde el principio.

Doctora Mercedes Sierra Kehoe por su disposición amable desde el primer momento.

A la doctora Maribel Doménech por abrirme las puertas de la Universidad Politécnica de Valencia, así como por su amabilidad, calidez y sus puntuales contribuciones a la presente investigación.

A todos ellos por su interés, sus enseñanzas, su tiempo y sobre todo su confianza, mi admiración y agradecimiento siempre.

A mi familia, por su impulso y por ser la base de todo.

A Ismael Vargas por su apoyo constante y por aportar su creatividad en el diseño del presente documento.

A Verónica Hernández por su amistad y colaboración en la edición de las imágenes.

A Diana Aguilar por su amistad y por sus contribuciones desde el ámbito teatral a mi propuesta escultórica interdisciplinar.

A Amador Griñó por su amistad y apoyo en Valencia.

A mis amigos.

Gracias a Dios y a aquellos seres de luz que están presentes en mi vida.

# Índice

<b>Introducción</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1.</b> La fragmentación del cuerpo en la escultura	<b>23</b>
<b>1.1</b> Los miembros articulados: El cuerpo en la escultura griega	<b>25</b>
<b>1.2</b> Breve revisión del conocimiento anatómico: La relación arte-ciencia	<b>37</b>
<b>1.3</b> Estudio de los cuerpos escultóricos fraccionados	<b>47</b>
<b>1.3.1</b> La figura parcial	<b>51</b>
<b>1.3.2</b> La impronta del molde en la escultura: Los yesos de la Antigua Academia de San Carlos	<b>58</b>
<b>1.3.3</b> Rodin: El ensamble y la fragmentación en su obra	<b>64</b>
<b>Capítulo 2.</b> La noción de cuerpo en las renovaciones teatrales del siglo XX	<b>73</b>
<b>2.1</b> El redescubrimiento del cuerpo en el teatro y su segmentación	<b>75</b>
<b>2.2</b> El cuerpo-en-vida: La anatomía humana en escena	<b>82</b>
<b>2.2.1</b> Biomecánica: Las leyes del cuerpo en vida	<b>85</b>
<b>2.2.2</b> Mimo Corporal: La división intercorpórea	<b>88</b>
<b>2.2.3</b> La doble articulación: El uso del cuerpo y el montaje de la acción	<b>94</b>
<b>Capítulo 3.</b> El cuerpo de la marioneta, espacio para la interpretación	<b>99</b>
<b>3.1</b> Un preámbulo a la interpretación o sobre la interpretación interdisciplinar	<b>101</b>

3.2 La marioneta y el doble uso del espacio en la representación escultórica de la anatomía humana	107
<b>Capítulo 4.</b> Dos cuerpos, un cuerpo: <i>El Partner viviente</i> y la encarnación escultórica en la escena	123
4.1 Referentes / autores que han trabajado estas ideas	125
4.2 Una aproximación previa. <i>Marioneta, el cuerpo de la trama</i> en el teatro romano de Sagunto	130
4.3 Proceso creativo	132
4.3.1 Sobre la articulación de la escultura	135
4.3.2 De la manipulación escultórica por el espacio	144
4.3.2.1 Fundamentos y argumento para el trazo escénico	146
4.3.3 La acción escénica	150
4.4 La percepción sobre la manipulación escultórica desde la perspectiva de la actriz Diana Aguilar	153
<b>Resultados</b>	155
<b>Conclusión</b>	159
<b>Fuentes de información</b>	164



## Introducción

Dentro del quehacer escultórico, al hablar de la representación de la anatomía humana, ha sido una constante la búsqueda del cuerpo expresivo, incluso “en vida”, teniendo como objetivo, por ejemplo, corporizar lo intangible o aquello de lo que no se conocía imagen alguna, por lo tanto, el que la escultura proyectara vitalidad cobraba un gran sentido, quedando de manifiesto aquella existencia en ese cuerpo modelado, tallado o fundido. Para tal efecto la materia escultórica ha jugado un papel muy importante, considerando también que de la mano de estas prácticas ha ido toda una serie de recursos técnicos.

Ante tales circunstancias el conocimiento del cuerpo humano es fundamental, una manera de conseguirlo es a partir de la división y estudio de sus partes. Así pues, es objeto de la presente investigación la revisión de ciertas técnicas y conceptos del Nuevo Teatro Contemporáneo para realizar una interpretación dentro del campo escultórico y establecer una relación sinérgica entre las disciplinas involucradas, pero, ¿por qué recurrir al teatro?

Durante el siglo XX en Occidente fueron constantes los casos de artistas teatrales que identificaron desde su particular campo de trabajo la necesidad de encontrar nuevas formas de sentirse en vida en la escena y proyectar así una presencia poderosa, para lo cual se valieron de técnicas que recurrían a conceptos como la división del cuerpo con el fin de reconocerlo y manipularlo de manera eficaz.

Esa búsqueda de la vitalidad con base en la segmentación del cuerpo humano puede ser trasladada al campo escultórico a partir de la revisión de las formas en que sus representaciones anatómicas han mostrado divisiones o fragmentaciones a causa de diferentes circunstancias, pero que en muchos casos contribuyen a proyectar vitalidad o un potencial energético a dichas representaciones.

Por tanto, segmentar, dividir, fragmentar, entre otros términos, son actividades presentes en el ámbito escultórico y en el escénico, con lo que se puede identificar un cuerpo dividido o segmentado como un factor común en ambas disciplinas.

En el ámbito teatral han existido diversas propuestas para la creación, desempeño o identificación de un personaje basadas en esculturas, pero dichos ejercicios no han sido explotados y adoptados en la actualidad de manera que el campo de la escultura se pueda enriquecer al igual que el escénico. Para tal fin se debe conocer el lenguaje escultórico, que evidencie el conocimiento de técnicas relacionadas con la materialidad en la escultura, con las formas y significaciones, siguiendo una intención; ese conocimiento que el escultor posee es herramienta para indagar y experimentar sobre el adecuado uso de la dinámica del cuerpo que se enriquece con la relación de la escultura ya no sólo como referencia, sino como elemento en sinergia con el cuerpo de carne y hueso.

Surge entonces la necesidad de profundizar por medio de esta investigación en los desarrollos previos para sentar una base que manifieste el potencial de los mismos y así trasladar y nutrir con los conceptos del Nuevo Teatro Contemporáneo a la escultura, como impulsora que favorezca, de ser el caso, un juego escénico eficiente que ponga en este panorama al quehacer escultórico. Lo anterior desde un enfoque plástico a través de un estudio interdisciplinar.

Para abordar estos temas, presento esta investigación como una propuesta interdisciplinaria atendida desde la escultura, considerando que desarrollar un proyecto de esta naturaleza en las artes propone la realización de un conjunto de actividades, comenzando por reconocer qué es o qué lo hace interdisciplinario, o si reúne los factores y características con los cuales se le pueda identificar como tal, a pesar de lo complejo que pueda resultar definir el propio concepto.

En este caso la interdisciplina en el quehacer artístico acoge un sinnúmero de teorías, prácticas, contextos y ámbitos de significación derivados de la ambigüedad, relatividad y amplitud de los propios conceptos que en mayor o menor medida evidencian su potencial integrador.

Si bien el cuerpo y su representación escultórica han servido para el entendimiento y la reflexión sobre las renovaciones teatrales del siglo XX siendo incluso fuente de inspiración, resulta sustancial saber qué es lo que ha propiciado esta relación, cuál es el objetivo de ambos quehaceres, cuáles son los términos empleados y cómo se ha enriquecido la escultura de este intercambio.

Personalmente el vínculo que he tenido con el teatro en mi desempeño como actor me ha llevado a percibir aquel cuerpo a crear o representar gracias a mi propio cuerpo. Ahora bien, ¿cómo percibe su cuerpo el escultor durante la realización escultórica?, ¿puede utilizar al objeto escultórico como un medio para el conocimiento de su propio cuerpo?, ¿incluso podría serlo también para el actor? Una forma de esclarecer lo anterior es a partir de considerar que en el caso del escultor su obra es aquella escultura que ha creado, y en el caso del actor su obra es el cuerpo del personaje interpretado que nace a partir de su propio cuerpo.

Como antecedente directo del interés por atender estas consideraciones se encuentra la creación de *Escultíttere*, una marioneta que tallé en piedra durante mis estudios de maestría en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, con la que percibí no sólo durante su realización, sino también con su manipulación la incidencia de dicha escultura en mi cuerpo.



« *Escultíttere*

Roca volcánica, mármol blanco y cables de acero

32 x 28 x 26 cm

2011

Rodrigo Orduño.

La imagen corresponde a la exposición escultórica colectiva *Interrelaciones de la piedra con otros materiales* en la Antigua Academia de San Carlos, Ciudad de México, 2012.

Así surge esta investigación, al encontrar en la figura de la marioneta los principios de un cuerpo escénico y escultórico como lo refiere Pablo de Arriba del Amo y yendo más allá, con la identificación de los preceptos de la “figura parcial” (aquella pieza escultórica resultado de truncamientos circunstanciales) y las segmentaciones tanto en la representación del cuerpo humano en la escultura, como en el cuerpo del actor dentro de las renovaciones teatrales del siglo XX, con el reconocimiento de las primeras como detonador y posibilitador de la relación plástico-escénica y estableciendo al material escultórico como aquel vínculo que favorece y potencia el conocimiento del cuerpo en pos de un óptimo quehacer escultórico así como de un desempeño escénico eficiente a partir de la propuesta interdisciplinar que presento.

Ambas disciplinas han dejado abiertas sus puertas a investigaciones y desarrollos a partir de los fundamentos que por un lado reformadores teatrales plantearon, tal es el caso de Etienne Decroux por mencionar un ejemplo, y por otro lado el que las propias prácticas escultóricas han ocasionado.

Derivado de lo anterior surge la hipótesis del presente documento:

Si el cuerpo humano ha sido el principal motivo de representación escultórica, entonces los conceptos desarrollados sobre anatomía humana durante las reformas del teatro occidental en el siglo XX (cuerpo articulado, cuerpo fragmentado, *cuerpo-en-vida*,<sup>1</sup> entre otros,) podrán adaptarse a la ejecución escultórica satisfactoriamente.

Recordemos que en las artes, las ideas, problemas y prácticas socioculturales, a pesar de ser diversas pueden presentar convergencias constantes, lo que es ocasión para la creación de metodologías para su estudio.

En este sentido es importante mencionar que la estructura de esta investigación es planteada a partir de la consideración de dos disciplinas, por lo que es desarrollada mediante un flujo en el que se trata a la escultura en primera instancia y posteriormente al teatro como recurso creativo, una vez hecho lo anterior se presenta un vínculo entre ambas a partir de la interpretación interdisciplinar para sustentar una propuesta de tal naturaleza. Esta estructura está basada en la creada para mi tesis de maestría titulada *El títere, la escultura en transición*,<sup>2</sup> y que funge

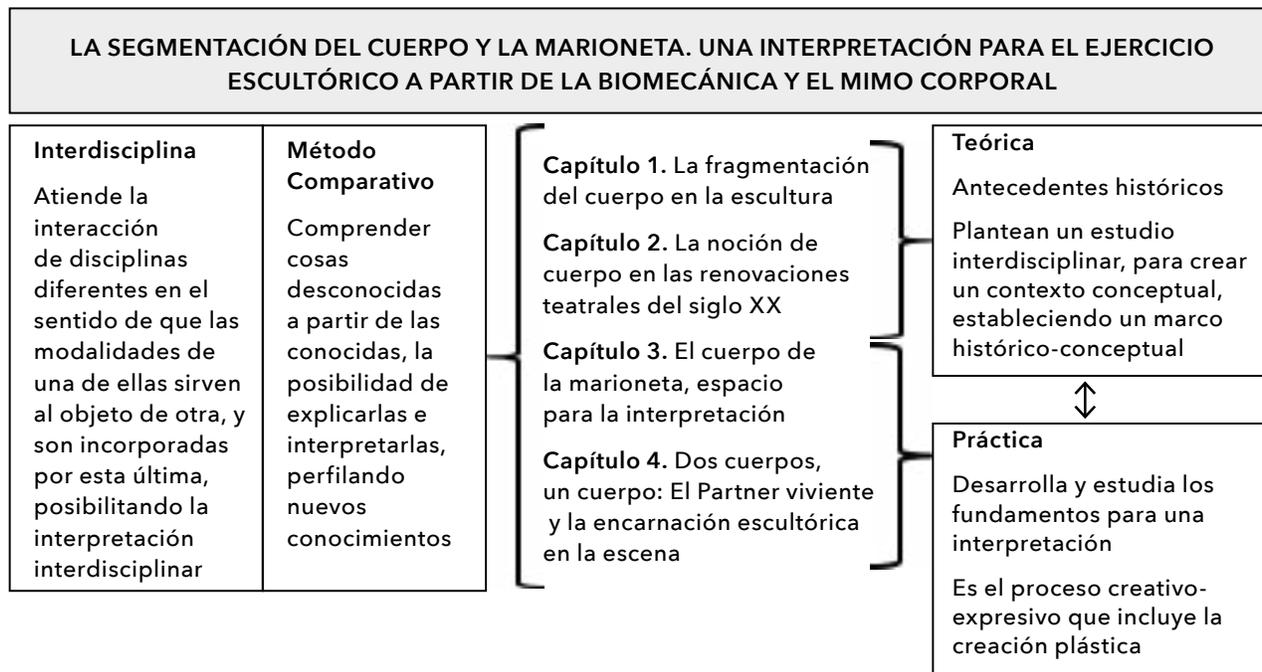
<sup>1</sup> El concepto de cuerpo-en-vida, así como la forma en la que está escrito es retomado de los estudios de la Antropología Teatral.

<sup>2</sup> Modelo temático estructural creado durante el seminario de tesis impartido por la Dra. Laura A. Corona Cabrera, dentro del Programa de Posgrado en Artes y Diseño, UNAM.

como antecedente directo al presente estudio con el fin de desarrollar planteamientos interdisciplinarios surgidos para la investigación-creación en las artes visuales, en dicha investigación traté a la escultura como un objeto escénico al vincularla con el títere, proponiendo un mismo origen para ambos e identificando paralelismos en sus devenires. La integración del escultor como creador y manipulador en ese sentido me abrió las puertas a la reflexión sobre la relación del cuerpo humano con las piezas escultóricas como un personaje escénico, considerando a la figura de la marioneta como un espacio para la comprensión de dichas relaciones.

Las teorías, conceptos y técnicas que sustentan esta investigación son desarrollados en cada uno de los capítulos en los que se trata la disciplina a la que pertenecen, sin embargo, en el tercer capítulo y debido a su contenido temático algunos de éstos son retomados estableciéndose un contexto conceptual con el fin de proponer la interpretación de los mismos.

La presente investigación sigue una metodología teórico-práctica, basada en el método comparativo a partir del cual teoría y práctica se nutren recíprocamente para propiciar la mencionada interpretación interdisciplinaria.



« Organización de los capítulos y su relación con la metodología empleada.

Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio.

A continuación se describe el contenido de los capítulos y sus fundamentos teórico-conceptuales.

## Capítulo 1.

### La fragmentación del cuerpo en la escultura

En este capítulo son tratadas algunas de las diferentes maneras en las que el cuerpo en la escultura puede estar dividido, para considerarse como un cuerpo fragmentado.

Se establece la trascendencia de la representación escultórica del cuerpo humano en la Grecia arcaica, clásica y helenística, ubicando como referente la noción que del cuerpo humano tuvo esta cultura, la cual elevó la consideración del hombre como libre y sublime al representar a sus dioses a través de anatomías humanas idealizadas, lo que se manifestó en su producción escultórica.

Se presentan también por medio de una breve revisión los antecedentes del conocimiento anatómico y su aplicación en la representación y estudio del cuerpo humano en las ciencias y su manifestación en propuestas artísticas, así como su uso a modo de material didáctico, considerando la influencia que los estudios al respecto tuvieron durante siglos posteriores, incluyendo las propuestas que surgieron hasta el siglo XX.

Continúa haciéndose referencia a la importancia del legado de la estatuaria grecorromana a través de la mencionada figura parcial.



« *Relieve de Coyolxauhqui*

Imagen: archivo personal

En nuestro país, un referente de la escultura prehispánica que muestra una anatomía humana dividida es el relieve de la Coyolxauhqui, sin embargo, se trata de la representación de un desmembramiento y no corresponde con la intención de mostrar el poder expresivo de los fragmentos escultóricos o de evidenciar los procesos de creación escultórica como más adelante se verá.

Son atendidos también los yesos de la Antigua Academia de San Carlos en cuanto a su uso y su técnica de elaboración, la cual evidencia las marcas del molde en su superficie escultórica como otro tipo de división en la escultura.

Concluye este capítulo con el ensamblaje en la obra de Rodin y la reducción que de sus esculturas hizo a través de la mutilación corpórea.

Los principales autores que fundamentan este capítulo son:

AUTOR	CONCEPTO / DESARROLLO TEÓRICO
<b>Johann Joachim Winckelmann</b>	Establecer a través de sus estudios el ideal de tomar la edad antigua como modelo, con el auge de la arqueología incrementa el interés de la información surgida por ésta.
<b>Julian Jaynes</b>	El hombre del temprano arte griego se muestra como una asamblea de miembros extrañamente articulados.
<b>Miguel G. Cortés</b>	Cuerpo. Es un valor producido tanto por la historia personal del sujeto como por su entorno físico y cultural en el cual desarrolla su existencia.  La figura parcial. Los fragmentos corporales de aquellas estatuas de tradición griega y romana.
<b>Policleto de Argos</b>	Se le atribuye el primer tratado teórico sobre las proporciones del cuerpo en el que basó el canon de belleza y perfección.
<b>Andreas Vesalio</b>	Primer estudio sistemático de anatomía humana, sentando las bases de una anatomía descriptiva.
<b>Auguste Rodin</b>	Los fragmentos escultóricos.  Ensamblajes.  La alteración de la anatomía humana.
<b>Omar Calabrese</b>	El fragmento. Aun perteneciendo a un entero procedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está <i>in absentia</i> .

## Capítulo 2.

### La noción de cuerpo en las renovaciones teatrales del siglo XX

En este capítulo son revisadas las circunstancias que configuraron a las renovaciones teatrales del siglo XX, las cuales posicionaron al cuerpo del actor como factor principal de la realización escénica; se presentan algunos antecedentes de vínculos escultórico-teatrales.

Dentro de la Antropología Teatral presentada por Eugenio Barba se hace especial consideración al cuerpo-en-vida mismo que será la directriz a partir de la cual se establecen ciertas características que contribuyen con dicho fin, tal es el caso de la división del cuerpo presente en diversos estudios como la biomecánica de Vsevolod Meyerhold, el mimo corporal de Etienne Decroux, así como en la reflexión que de ambos hace Marco De Marinis a partir de sus estudios sobre la doble articulación del cuerpo y su jerarquización.

Los principales autores que fundamentan este capítulo son:

AUTOR	CONCEPTO / DESARROLLO TEÓRICO
<b>Mirella Schino</b>	La búsqueda de los principios del arte del actor impulsó a los maestros reformadores del siglo XX a individuar las acciones de distintas partes del cuerpo que pueden ensamblarse con otras partes del mismo cuerpo, o conectarse, en una dimensión superior con las células de las acciones de otros cuerpos.
<b>Eugenio Barba</b>	Antropología Teatral. Estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación.  El cuerpo extracotidiano. Aquel que posee una poderosa presencia física, y será consciente y capaz de la posibilidad de sus movimientos, (es también un cuerpo-en-vida).
<b>Vsevolod Meyerhold</b>	La biomecánica. Un entrenamiento a través de movimientos, gestos y reacciones del personaje usando diversos principios como el de la equivalencia y el del equilibrio, de este modo el actor consigue un autocontrol físico y una conciencia espacial.

<b>Etienne Decroux</b>	El mimo corporal. Propone una jerarquización de los órganos, dando prioridad a la articulación del tronco.
<b>Marco De Marinis</b>	La doble articulación. A partir de articular el cuerpo y la acción escénica, una acción física se convertirá en forma artificial teniendo como fin el cuerpo extracotidiano.

### Capítulo 3.

#### El cuerpo de la marioneta, espacio para la interpretación

En este capítulo son sustraídos los conceptos que se han planteado con anterioridad para ser interpretados, aplicados y en todo caso ser reconocidos en el campo de la escultura para aparecer como un equivalente o una nueva aportación dentro del ejercicio escultórico. Con lo anterior se plantea la base para la construcción de una propuesta plástica interdisciplinar, aclarando la aplicación y adaptación de dicho término a partir de la concomitancia de la disciplina escultórica y la teatral, así como del marco conceptual de ambas.

Se designa a la marioneta como un cuerpo en el que se puede dar cabida a los ejercicios de identificación e interpretación de las prácticas y los conceptos tratados con anterioridad, mismos que promueven acciones a tomar por el artista y por el espectador.

Dentro de este estudio el espacio se vuelve un concepto fundamental al considerarse posibilitador del movimiento, así como condicionante para la identificación de ciertos términos escultóricos.

Los principales autores que fundamentan este capítulo son:

<b>AUTOR</b>	<b>CONCEPTO / DESARROLLO TEÓRICO</b>
<b>Roberto Follari</b>	Interdisciplina. La interacción de disciplinas diferentes (a través de sus categorías, leyes, métodos, etc.), en el sentido de que las modalidades de una de ellas sirven al objeto de otra, y son incorporadas por esta última.

<b>Rudolf Arnheim</b>	El torso humano. Es la masa centrada, la base de operaciones de la cabeza y las extremidades, pero a la vez está poseído por vectores intrínsecos.
<b>Pablo de Arriba del Amo</b>	La marioneta. Se puede considerar como una pieza escultórica ya que los medios expresivos utilizados para crear esa imagen son propiamente escultóricos.
<b>Otto Friedrich</b>	Espacio: 1) El espacio como holgura o margen de juego también existe entre los objetos. 2) El espacio es creado por el orden de los hombres y se pierde por su desorden. 3) Por lo tanto, colocar y poner en orden, son formas de organización de la esfera vital humana, en que se crea espacio para una actividad útil.
<b>Luis de Tavira</b>	La obra en el actor. Miguel Ángel es lo que esa escultura dice que es en tanto artista, (esto no es tan claro en el actor) en el caso del actor, el artista y la obra como realidad es la misma cosa.

#### Capítulo 4.

### Dos cuerpos, un cuerpo: El *Partner viviente* y la encarnación escultórica en la escena

En este capítulo es registrada la propuesta escultórica interdisciplinar. Una marioneta que conjunta los estudios del capítulo anterior descubriéndose como un cuerpo escultórico, fragmentado y “en-vida”.

Recurro a experiencias vinculadas con la interdisciplina a través del Teatro Contemporáneo y sus fundamentos no sólo para diversificar al quehacer escultórico sino también para encontrar principios similares que ya han sido vislumbrados, con los cuales pueda establecerse una propuesta que transmita mis propias necesidades y sirva de recurso artístico. También presento algunos casos de artistas que han desarrollado prácticas y conceptos relacionados con la creación artística que describo en este apartado, y que si bien no han sido inspiración, contribuyen a definirla y esclarecerla.

Me valgo también de uno de los fenómenos más significativos en el panorama artístico contemporáneo, que es (además de la intervención activa del público en la obra, ya sea al interpretarla, manipularla o formar parte físicamente de sus componentes), el condicionamiento de los factores para la recepción de la misma, y que ha pasado de pertenecer del campo de estudio restringido de algunas disciplinas, como la Psicología, la Sociología o la Antropología del arte, a sumarse también al ámbito de la propia creación artística.

Con lo anterior surge el fundamento del estudio interdisciplinar en mi propuesta plástica, como apertura contundente, consciente y recíproca. Así pues, para este y otro tipo de desarrollos en los que intervienen las artes plásticas el mundo del teatro ha servido de inspiración, recurso creativo y ventana de exposición por su potencial evocador.

En este capítulo también se presentan algunas actividades que contribuyeron a concretar la propuesta escultórica interdisciplinar, como la elaboración de maquetas, bocetos, esculturas, así como la presentación de ejercicios corporales, ponderando la investigación-creación en las artes como una herramienta metodológica.

Los principales autores que fundamentan este capítulo son:

AUTOR	CONCEPTO / DESARROLLO TEÓRICO
<p><b>Juan Antonio Ramírez</b></p>	<p>Superpigmalión. Fundir la fabricación de un ente admirable, mejorado, con la persona misma del artista. Creador de sí mismo, Pigmalión y Galatea al mismo tiempo, alimenta las fantasías demiúrgicas sin abandonar su propia persona, que es tratada fundamentalmente como "personaje".</p>
<p><b>Elena Blanch González</b></p>	<p>Dramatización escultórica. Entendiendo el término de dramatización en su vertiente de dramatización dinámica frente a la estática de las esculturas más clásicas. El conjunto que agrupa instalaciones, arte-objeto, performances, esculturas virtuales, esculturas-arquitecturas, esculturas vivas.</p>

Es necesario mencionar que tanto el desarrollo teórico del presente documento como la propuesta escultórica interdisciplinar son nutridos de las fuentes de información constituidas por libros, tesis, revistas, registros filmicos, talleres, conferencias, exposiciones, sitios en internet; por la observación de la estatuaria grecorromana, renacentista y de reproducciones escultóricas en yeso del siglo XVIII, XIX y XX, así como de marionetas exhibidas en distintos países, lo anterior gracias a la asistencia a diferentes museos y zonas arqueológicas en Roma, Florencia, Berlín, Múnich, París, Salzburgo, Madrid, Valencia y Amán. Resultaron fructíferas también la impartición de talleres y la realización de exposiciones escultóricas para el desarrollo de esta investigación.

Las fotografías e ilustraciones que se muestran a lo largo de este documento corresponden a mi archivo personal, en otros casos debido a la imposibilidad de fotografiar alguna imagen recurrí a fuentes en internet que disponen de la misma, al igual que lo hice para presentar imágenes de las secuencias de registros filmicos; otras más son tomadas de libros pues es importante considerar el vínculo que tiene la imagen con la publicación a la que pertenece; en todos los casos anteriores se refieren los créditos correspondientes. Así pues, las imágenes en este documento presentan en sus pies de foto diferentes descripciones alusivas al tema tratado por lo que no necesariamente mostrarán las mismas características informativas, pudiendo citar técnicas usadas, materiales, datos históricos, descripciones diversas, fechas, ubicaciones, etcétera.





# *La* fragmentación *del* cuerpo *en la* escultura

No es de sorprender que el temprano arte griego de Micenas y su periodo muestre al hombre como una asamblea de miembros extrañamente articulados.

..... JULIAN JAYNES



## 1.1 Los miembros articulados: El cuerpo en la escultura griega

Todo aquello de lo que tenemos un conocimiento, de eso que está fuera de nosotros, y que hemos aprendido a interpretar o relacionar, lo creado, lo inventado; lo obtuvimos gracias al cuerpo humano, una herramienta capaz de perfeccionar con precisión sus movimientos, un medio cognitivo para descubrir, comprender y confrontarnos no sólo con el exterior, sino con nuestro interior. A través de la relación con otros seres humanos logramos identificarnos, leernos y construir nuestra propia idea de “ser humano”, nos entendemos a través de nuestra corporalidad, de este modo generamos un constructo social a través de una individualidad.

No es extraño entonces que desde tiempos remotos la utilización del cuerpo humano como modelo para la representación escultórica de dioses, seres sobrenaturales, fenómenos, entre otros, fuera común. El hombre comenzó a tallar objetos cotidianos hasta llegar a las primeras esculturas; empezó centrándose en la copia o reproducción de la naturaleza, especialmente de la figura humana, por ejemplo, representaciones de formas femeninas.

<sup>1</sup> Osvaldo López Chuhurra, *Qué es la escultura* (Buenos Aires: Colección Esquemas, 1967), 11.

<sup>2</sup> Durante el desarrollo de este capítulo por cuerpo se ha de entender la propia corporeidad del ser humano o la representación figurativa escultórica del hombre según el contexto lo señale.

Luc Benoist sostiene, que desde la prehistoria el cuerpo humano ha sido modelo por excelencia. Al humanizarse, la materia se aproxima a lo que es apariencia del ser humano y, por extensión a todas las formas de la existencia a las cuales pueda aludir.<sup>1</sup>

Esa tradición ha permanecido a lo largo del devenir del hombre, por lo que podemos considerar su corporeidad como el principal referente en la ejecución escultórica. Por ser representación del *cuerpo*,<sup>2</sup> existe una

relación entre este último y la escultura, una proyección recíproca con el fin de desvelar y conocer a partir de la materia escultórica nuestro mundo, evidenciando la manera en que concebimos nuestro cuerpo para lograr comprenderlo. Pero lo anterior es asunto complejo pues coloca la consideración de la escultura como una manifestación que ha sido entendida de muchas maneras, estando supeditada a condiciones culturales, territoriales y temporales.

Al remontarnos en la historia, comprobamos que los escultores empezaron centrándose en la copia o reproducción de la naturaleza, especialmente de la figura humana. Aristóteles definió el arte como imitación de la realidad. Aceptando ese postulado, podríamos afirmar que los escultores, a través de un lenguaje personal, han expresado su propia visión de la naturaleza.<sup>3</sup>

Si bien es cierto que la mimesis en la representación escultórica del cuerpo humano ha estado presente constantemente, también es cierto que han existido periodos y lugares en los que dicha representación ha abandonado la búsqueda de una imitación fiel de la anatomía humana, por lo menos en cuanto a apariencia física; sin embargo, este hecho no supone el abandono de la relación de la escultura con el cuerpo humano, pues la presencia de un objeto escultórico y la relación con su espectador basa el potencial expresivo de ese diálogo precisamente en el cuerpo del espectador, como una proyección.

La atención de las miradas, que atrae hacia sí una escultura con dichas características puede estar sustentada en la Psicología de la Gestalt.

Una escultura puede ser definida —bajo el punto de vista de la psicología de la percepción— como una configuración de estímulos los cuales, y según el tipo de lectura que se haga de ellos, pueden provocar un tipo u otro de respuestas por parte del receptor.<sup>4</sup>

En la actualidad el receptor es algo más que un ente pasivo, incluso es más que un participante, se ha vuelto un elemento capaz de completar el significado en las artes visuales; en su caso, el escultor expresa por medio del lenguaje escultórico sus circunstancias sociales, manifestando en mayor o menor medida una relación con los factores que le determinan.

Ante esto, si la ejecución escultórica alude al tiempo (pensemos en el tiempo que es creada la escultura), aludirá también a la condición social

<sup>3</sup> Elena Blanch González, “Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)” en *Procedimientos y materiales en la obra escultórica* (Madrid: Akal, 2009), 11.

<sup>4</sup> Ramón de Soto Arándiga, “Propuesta sobre una metodología de proyectos escultóricos” en *¿Qué es la escultura, hoy?* (Valencia: Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, 2003), 109.

de su época, es decir, compromete un modo de percibir aquel entorno de su creación, quedando como testigo de la percepción que de su propio ser ha tenido el hombre por medio de la representación del cuerpo, sobre el que Miguel G. Cortés refiere: «El concepto de cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable, sino un valor producido tanto por la historia personal del sujeto como por la presencia del entorno físico y cultural en el cual desarrolla su existencia».<sup>5</sup>

Por eso es que la escultura, sus cambios, sus posibilidades y sus resignificaciones, son manifestaciones de lo acontecido con el cuerpo humano envuelto dentro de un contexto histórico en una constante redefinición del mismo.

Esta estructura de representación en la que está inmerso el ser humano muestra la posibilidad de adentrarse en él para descubrir su interior, es decir, llevar a cabo una actividad reflexiva que muchas veces aparece velada por la idea de no sentirnos reconocidos o afectados por aquello que se representa o aquello a lo que se alude.

Una escultura es, por supuesto, un hecho de cultura, una creación humana, más también una pieza de mármol una realidad natural cuyas propiedades permiten que la escultura sea lo que culturalmente es. Y en la realidad y la actividad del hombre se funden unitariamente, no por yuxtaposición, lo que en ellas es «naturaleza» (actividad digestiva, muscular, cerebral, etc.) y lo que es «cultura» (el hecho de pertenecer el hombre a una determinada situación histórica y social).<sup>6</sup>

Resultando lo anterior un proceso por el cual hemos de relacionar el devenir del cuerpo humano a través de la escultura y viceversa.

Al hablar de representación escultórica, además de tiempo y espacio, un elemento fundamental es la materialidad, pues a través de ella se han tratado temas que preocupaban al hombre, volviéndose parte del lenguaje formal de la escultura. En un inicio la elección de la materia para la ejecución escultórica pudo corresponder en primera instancia a lo que el entorno ofrecía, como cierto tipo de arcilla de la región, piedras de una cantera que no ofrecían mayor resistencia a la talla o huesos y dientes de alguna especie abundante, de modo que el marfil de algún mamut o elefante establecía las restricciones formales a las que se sujetaría la figura representada, por ejemplo, la curvatura en la talla de un cuerpo femenino.

<sup>5</sup> Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado o la angustia de muerte en el arte* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1996), 19.

<sup>6</sup> Pedro Laín Entralgo, *El cuerpo humano. Oriente y Grecia antigua* (Madrid: Espasa, 1987), 31.

La elección de un material, la correspondiente técnica de trabajo y su perfeccionamiento están cargados de significado, «cuando la escultura sirve a la vida supraterrrenal o asume la memoria histórica se usan materiales “eternos”»,<sup>7</sup> por mencionar un caso.

Esta naturaleza matérica si bien puede estar llena de energía y potencial expresivo no tiene vida real. Esa “vida” llega por ejemplo, al ser depositaria de las identidades divinas, siendo un cuerpo físico que atiende a la vida y la muerte, un cuerpo físico que por la propia materialidad ocupa un espacio incorporándose en nuestra realidad. «La obra escultórica nacía con deseo de perennidad, y en ella los dioses encontraban la mejor concreción en este mundo, su “materia definitiva”». <sup>8</sup> Tales características vuelven a la representación del cuerpo en la escultura propenso a relaciones míticas y mágicas como sucedió con la escultura griega.

Los griegos a través de su estatuaria, que con el paso del tiempo fue estilizándose y perfeccionándose, buscaron anular su transitoriedad conferida por su condición humana para otorgarse un cuerpo esculpido, duradero como la piedra, con el ideal de eternizar su existencia gracias a las representaciones en mármoles o basaltos, incluso en bronce fundidos, por mencionar algunos casos. En ellos mostraron poses que al igual que los materiales y a algunos elementos representados aludían a rangos sociales, con los que exponían el poder de algún personaje, «quedan representados los estamentos sociales (posiciones predeterminadas, diferencias de tamaño, tiaras, coronas, tronos, hábitos, ...) y memorizadas las acciones, logros y personajes más significativos (arco de triunfo, busto en homenaje a...». <sup>9</sup> Dichas posturas se hacían más claras si la estatua aparecía sin ropa, o en el caso de las mujeres con ropajes ceñidos al cuerpo, ligeros.

Al utilizar como referencia a su propia anatomía para representar o hacer presente aquello que físicamente no se conocía, el hombre le otorgó cuerpo a lo intangible como lo hizo con sus dioses, presentándose ahora como eje universal, situándose en una categoría que le permitía abandonar su presencia precedera dada por su corporeidad (la cual representa la mayor diferencia entre dioses y humanos, es decir, la inmortalidad) para dotarse de un cuerpo completo y perpetuo.

En este sentido la cultura griega expuso al hombre como un ser libre y sublime, a diferencia de culturas anteriores los griegos fueron quienes ascendieron la consideración del hombre al representar a sus dioses como

<sup>7</sup> María Isabel Sánchez Bonilla, “Composición escultórica. Interdependencia forma/técnica/materia” en *¿Qué es la escultura, hoy?* (Valencia: Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, 2003), 228.

<sup>8</sup> Paris Matía Martín, “Tiempo” en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* (Madrid: Akal, 2006), 67.

<sup>9</sup> Sánchez, “Composición escultórica”, 228.

formas humanas idealizadas. Tal admiración quedó plasmada para la posteridad por medio de su producción escultórica, para la que realizaron una selección de ciertas características de la anatomía humana, las cuales combinaban logrando representaciones de gran expresividad.

Dado que para los griegos la naturaleza era la fuente de la divinidad, la forma humana se iba a convertir en el vínculo más apropiado para la expresión de lo divino. Por tanto, el antropomorfismo de los dioses griegos no debe tomarse como indicativo de que éstos fueran concebidos a imagen de los seres humanos, sino de que por el contrario, el cuerpo humano podía verse como reflejo del esplendor de la divinidad.<sup>10</sup>

Si bien en un principio el enunciado de Flynn pudiera parecer discordante con lo anterior expuesto en relación con la idea de la figuración divina a partir de la anatomía humana, debemos recordar aquel ideal del hombre como un ser elevado al que perfectamente le corresponde dicha proyección. Ayudando a reforzar esta idea cito a Carlos Plasencia y a Manuel Martínez:

El concepto de módulo como elemento unidad que bien por adición (sistema egipcio) o por división (fracciones), relaciona las partes y el todo, queda superado y evoluciona hacia un sistema proporcional basado en la relación de los diferentes segmentos mediante un método geométrico fundamentado en la antropometría y en la articulación orgánica, con el objetivo de que la belleza humana sea un reflejo de la belleza de los dioses, representando incluso a estos últimos con formas humanas idealizadas.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado o la angustia de muerte en el arte* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1996), 19.

De este modo las artes se volvieron manifestación de aquel espíritu elevado, las cerámicas, las tallas y la fundición hicieron alusión al cuerpo en movimiento, en algunos casos con ropajes estilizados bajo los que se evidenciaba un cuerpo atlético.

<sup>11</sup> Carlos Plasencia Climent y Manuel Martínez Lance, *Las proporciones humanas y los cánones artísticos* (Valencia: Editorial Politécnica de Valencia, 2007), 82.

Durante el periodo arcaico de la cultura griega se elaboraron tallas de tamaño natural e incluso monumental, y aunque eran esculturas que presentaban una frontalidad, estaban trabajadas por todos sus lados, tal es el caso del *kouros*, que representaba a un hombre joven «el kouros griego era un maniquí compuesto por dos elementos intrínsecos de la virilidad ideal: fuerza, rasgos fuertes y regulares, pelo largo peinado, hombros anchos, bíceps y pectorales desarrollados, cintura avispada, vientre plano, cesura marcada entre torso y vientre, nalgas y muslos potentes».<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Ian Jenkins y Victoria Turner, *Cuerpo y belleza en la Grecia antigua* (México: INAH, 2011), 18.

Establecieron también ciertas condiciones para la representación del hombre y de la mujer, generalmente los hombres aparecen desnudos y las mujeres con ropa. La forma masculina se muestra adelantando una pierna y con los brazos en posición vertical colgando a cada lado del cuerpo; en su caso, en las esculturas femeninas a las que se les conoce como *kore* o *korai* para su plural, el peplo que portan aparece como capas de telas que con el tiempo se fueron ciñendo al cuerpo.

La desnudez en la mujer no era vista de la misma manera que en el caso del hombre, lo que se refleja en su escultura, donde el *kuroi* (plural de *kouros*) era objeto de representación de excelencia física y moral. Ambas son representaciones que evidencian una rigidez correspondiente en gran medida a la influencia egipcia.



« *Kouros de Samos*

Imagen: Adam Carr

Esta escultura de mármol ubicada en el Museo Arqueológico de Samos en Grecia data del siglo VI a.C., y mide alrededor de 5.5 metros.



« *Kore del Peplo*

Imagen: [www.theacropolismuseum.gr](http://www.theacropolismuseum.gr)

Escultura de mármol que data del 530 a.C., ubicada el Museo de la Acrópolis en Grecia.

El trabajo en la representación del cuerpo masculino permitió hacer un tratamiento profundo de los músculos, evolucionando en una forma más atractiva gracias también al juego del equilibrio de sus miembros. El trabajo escultórico para representar al hombre y a la mujer correspondía a valores éticos y estéticos, en el caso de la mujer predominaban los éticos por lo que no era común su representación desnuda, sin embargo, el interés por el tratamiento del cuerpo femenino queda de manifiesto al trabajar ropas más ligeras y delicadas que insinúan un cuerpo grácil y esbelto. Cabe mencionar que existieron las representaciones de la desnudez en el cuerpo de la mujer relacionadas con la fertilidad, el erotismo o con Afrodita diosa del amor, «la desnudez femenina en la Grecia arcaica representa el culto religioso vinculado a la búsqueda de la fertilidad, ya sea en relación a la reproducción como a la producción agrícola. La religión es la madre del arte y, con su sencilla y elegante representación del cuerpo humano, las figurillas cicládicas representan los albores prehistóricos de la gran tradición de tallados en mármol».<sup>13</sup>

La evolución en la representación escultórica estuvo aunada a las diferentes acepciones que utilizaron para lo que conocemos hoy como cuerpo, recordando que en la Grecia arcaica no existía distinción entre alma y cuerpo por lo que en este último se contenían consideraciones psíquicas y las correspondientes a la organicidad del ser humano.

En la época preclásica Homero (siglo VIII a.C.) utilizó la palabra *démas* para referirse al porte y a la magnitud de lo que hoy entendemos como cuerpo humano, *khrós* denota a la piel en cuanto a límite del cuerpo en contacto con el exterior, pero son *gyía* y *mélea* los términos que usa para designar a las extremidades como miembros de un cuerpo físico, susceptibles de ser movidas gracias a las articulaciones, y dotadas de fuerza por los músculos. Otro término usado fue *sóma* que se empleó para referirse a los restos de un cuerpo muerto, aunque con el paso del tiempo comenzó a emplearse para hacer alusión a un cuerpo vivo, pero con la intención de revivir y unificar lo fragmentado.

Así, con Homero se establecen denominaciones para diversas partes del cuerpo, el cual es considerado más bien «una pluralidad de miembros diversamente activos»<sup>14</sup> no un conjunto o una unidad, son miembros que se relacionan con otros a lo que el psicólogo estadounidense Julian Jaynes, estudioso de la conciencia y su aparición en la sociedad, refiere:

<sup>13</sup> Jenkins, *Cuerpo y belleza*, 14.

<sup>14</sup> Pedro Laín cita a B. Snell y J. S. Lasso de la Vega en *El cuerpo humano*, 73.

No es de sorprender que el temprano arte griego de Micenas y su periodo muestre al hombre como una asamblea de miembros extrañamente articulados, con las articulaciones apenas trazadas y el torso casi separado de las caderas. Gráficamente, esto mismo hallamos una y otra vez en Homero, que habla de manos, brazo inferior, brazo superior, pies, pantorrillas y muslos que son veloces, musculosos, de movimiento rápido, etc.<sup>15</sup>

Con lo anterior vemos la importancia de manifestar el cuerpo masculino capaz de movimientos ágiles y enérgicos, características atribuidas a tal representación como se ha mencionado, de este modo la fortaleza y la tensión manifestada por el tratamiento de los músculos, queda expuesta en la *Iliada* constantemente como se evidencia en la siguiente oración: «... tal fue su ruego. Palas Minerva le oyó, agilitóle los miembros todos, y especialmente los pies y las manos».<sup>16</sup>

Jaynes explica que, al no poseer mentes conscientes, los héroes de la *Iliada* descritos por Homero, debieron haber sido inspirados en su proceder por los dioses, clarificando la relación hombre (órganos y regiones del “cuerpo”) – dios (material perpetuo), al mostrar una indiferenciación entre el orden somático y psíquico, quedando la *Iliada* como un referente del incipiente conocimiento anatómico al poseer gran cantidad de términos que médicos, naturalistas y artistas emplearían posteriormente.

Algunos nombres anatómicos que aparecen en el epos<sup>17</sup> griego son<sup>18</sup>:

Articulación: <i>Gyá</i>	•	Espalda: <i>metáphrenon, nôton, rákhis</i>
Articulaciones en general: <i>góunata</i>	•	Frente: <i>metópion, métopōn</i>
Brazo: <i>brakhínōn, Kheír, ōlénē, pêkhys</i>	•	Hombro: <i>ōmos</i>
Cabeza: <i>kárē, kephalē</i>	•	Huesos: <i>ostéa</i>
Cadera: <i>iskhíon</i>	•	Mano: <i>kheír</i>
Carne: <i>kréas, myón, sárx</i>	•	Miembros: <i>gya, mélea, mélos, réthos</i>
Cintura: <i>ixys, keneōn</i>	•	Miembro superior: <i>brakhínōn, ōlénē</i>
Clavícula: <i>klēís</i>	•	Músculo: <i>myōn</i>
Codo: <i>ankōn, pêkhys</i>	•	Muslo: <i>mēríon, mēros</i>
Cráneo: <i>kraníon</i>	•	
Cuello: <i>aukhēn, deirē, lóphos</i>	•	

<sup>15</sup> Julian Jaynes, “El lenguaje de la *Iliada*”, *La gaceta del Fondo de Cultura Económica: El teatro de la mente*, México, FCE, n. 442 (2007): 15.

[http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/gacetas/OCT\\_2007.pdf](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/OCT_2007.pdf).

<sup>16</sup> Homero, *La Iliada* (México: PORRÚA, 1983), 35.

<sup>17</sup> *Epos* significaba *palabra*, aunque más tarde significó poema. Los poemas épicos trataban las hazañas de hombres y héroes en los que existía la intervención decisiva de los dioses.

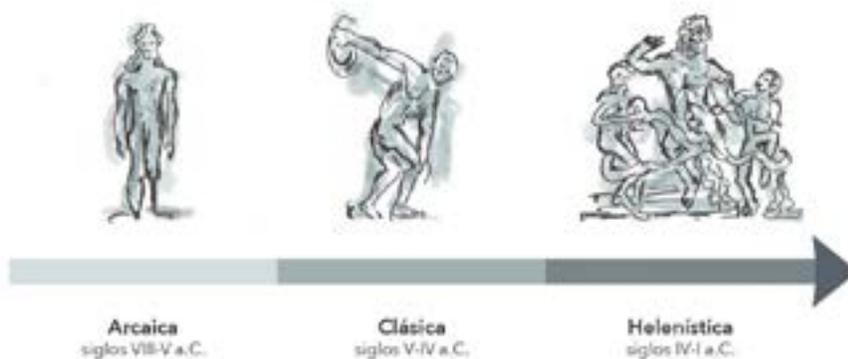
<sup>18</sup> Pedro Laín retoma los vocablos expuestos en el libro Homero y la medicina de A. Albarraçín Teulón, (selección) en *El cuerpo humano*, 70.

Nalgas: <i>gloutós</i>	• Pierna: <i>knēme</i>
Nariz: <i>rís, rīnes</i>	• Rodilla: <i>góny</i>
Nuca: <i>iníon</i>	• Rostro: <i>hypōpion, ōpsis, prósōpon</i>
Ojo: <i>ophthalmós, ósse, ommata</i>	• Talón: <i>ptérne</i>
Pantorrilla: <i>skélos</i>	• Tobillos: <i>sphyrion</i>
Pecho: <i>stérnos, etêthos</i>	• Tórax: <i>stêthos, stérnon</i>
Pie: <i>poús, lách</i>	• Vertebral, columna: <i>áknēstis, rákhis</i>
Piel: <i>derma, khrōs, rinós</i>	• Vientre: <i>gástēr, nēdys, keneōn</i>

La evolución que lograron en el campo escultórico a través de la representación del cuerpo humano dio como resultado una obra que proyecta vida y acción gracias al conocimiento de la anatomía humana. Ese mayor saber del cuerpo abrió la posibilidad de explorar el potencial de la expresión humana como resultado de sus propias emociones.

Podemos entender de esta manera el que los griegos tuvieran igual respeto por el valor mental que por el físico, lo que se traducía en la constante búsqueda de la excelencia en todas las cosas.

A pesar de que la idea de cuerpo era con Homero concebida como un “conjunto de miembros extrañamente articulados” cambiando esa noción con la transición al periodo clásico, pudiera parecer que continuó proyectándose en la escultura con representaciones clásicas tal es el caso del Discóbolo, de Mirón (siglo V a.C.), fundido en el año 440-450 a.C., (de la cual se conocen reproducciones en bronce, mármol y yeso).



« Línea del tiempo de la cultura griega

Anterior a las épocas en esta línea del tiempo existieron la cultura cretense y la micénica, así como la llamada época oscura, todas éstas consideradas culturas prehelénicas.

Elaborada por Rodrigo Orduño Bucio.



« *Lancelotti*

Imagen: Marie-Lan  
Nguyen

Copia romana en  
mármol del Discóbolo,  
ubicada en el Palazzo  
Massimo, Roma, Italia.

Esta escultura representa a un atleta en el preciso momento que antecede al lanzamiento de su disco. Muestra una anatomía en tensión por el esfuerzo, pero reflejando en la mitad izquierda de la estatua una aparente relajación, todo ello manifestado por su musculación y postura, las cuales fueron muy características de este periodo. Sin embargo, puede ser que la búsqueda de ese dinamismo contenido haya sido el motivo de estructurar una anatomía artificial (a partir de los conceptos de equilibrio y ritmo) sobre la que Ian Jenkins y Victoria Turner mencionan: «En realidad, no es sino la síntesis de elementos artificialmente ensamblados para obtener una composición ideal abstracta de belleza viril, elaborada por medio de una serie de opuestos binarios...»<sup>19</sup> y de la que se puede entender la idea de ensamblar (infiriendo que para hacerlo, debió ocurrir antes una fragmentación aunque sea de modo imaginario, de aquellos cuerpos de los que se tomaron las parcialidades, o incluso del propio cuerpo del atleta) como reorganizar algo a conveniencia de la intención del escultor, poniendo en relación íntima a los segmentos involucrados.

Otro caso notable es el *Doríforo*, fundida en bronce hacia el 440-430 a.C., por Policleto de Argos (siglo V a.C.), a quien se le atribuye el primer tratado teórico sobre las proporciones del cuerpo en el que basó el canon de belleza y perfección. El *rhythmos* (composición) y la *symmetria* (equilibrio de las partes) fueron las bases del canon. Esta escultura presenta el desnudo masculino de un joven en sutil movimiento; se calcula su cabeza la séptima parte de la totalidad de su anatomía, la cual sugiere un equilibrio de fuerzas, «esta representación idealizada de la belleza joven y atlética logra su efecto por medio de la disposición de miembros y músculos convirtiéndolo en un sistema biomecánico de partes con carga de peso y sin él, en tensión y pasivas estiradas y contraídas, alzadas y caídas».<sup>20</sup> En este caso la anatomía se encuentra en un equilibrio de fuerzas, acentuadas por los miembros que se muestran como contrarios pero en una relación que logra dar unidad.

<sup>19</sup> Jenkins, *Cuerpo y belleza*, 21.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 20.



« *Doriforo*

Imagen: Marie-Lan Nguyen

Copia romana en mármol  
ubicada en el Museo  
Arqueológico Nacional,  
Nápoles, Italia.

## 1.2 Breve revisión del conocimiento anatómico: La relación arte-ciencia

La observación del cuerpo humano tanto en movimiento como estático es un instrumento fundamental para su representación escultórica, existen campos de conocimiento y disciplinas que profundizan en el estudio del cuerpo a través de dicho instrumento para identificar sus partes, sus funciones y relaciones; así, estos saberes coadyuvan a la comprensión de nuestro cuerpo, tal es el caso de la anatomía.

<sup>21</sup> Del griego *kanon* que significa “regla” o “precepto”, y se trata de una norma concreta que establece las proporciones ideales del cuerpo humano en vistas a su representación artística. Plasencia, *Las proporciones humanas*, 18.

Retomando a los griegos los cambios surgidos en la representación escultórica del cuerpo humano han correspondido a diversas circunstancias. Se ha visto que las diferencias entre la estatuaria arcaica y la clásica evidencian un acelerado desarrollo con el progreso del canon griego, el cual Policleto dejó testimoniado en su *Doríforo*. El *canon*<sup>21</sup> es la manifestación de las relaciones armónicas entre las distintas partes del cuerpo basadas en medidas para establecer *proporciones*<sup>22</sup> perfectas con el fin de su reproducción artística. Lo anterior advirtió la exigencia de que para la realización de sus esculturas se debía poseer conocimiento necesario sobre la anatomía humana entendida ésta como la ciencia que estudia la estructura del cuerpo humano.

<sup>22</sup> Entendiendo por *proporciones* las relaciones basadas en correspondencia de medidas que relacionan a las partes entre ellas y con el todo.

<sup>23</sup> Del latín *modulum*, diminutivo de *modus* (modo). La proporción que existe entre las dimensiones de los elementos de un cuerpo u obra que se considera perfecta, se concreta a través del módulo. Se trata pues [...] de la unidad que se toma para establecer las relaciones de proporción. Plasencia, *Las proporciones humanas*, 19.

Este conocimiento tuvo un antecedente con el concepto de *módulo*<sup>23</sup> ese elemento-unidad empleado para las representaciones del cuerpo humano, por ejemplo, en el antiguo Egipto en donde por adición o repetición de dicho módulo era que se constituía una relación entre las partes, a diferencia de los griegos quienes establecieron las relaciones entre las partes por medio de la división, lo que evolucionó para dar lugar a un sistema basado en la proporción a partir de la antropometría y en la articulación orgánica, teniendo como fin presentar el cuerpo del hombre como reflejo de la belleza de los dioses. A fin de cuentas, esta idea revela una estructuración del cuerpo a partir de segmentos, donde la condición para la creación de alguna parte del mismo es la dimensión de otra ya existente, estableciéndose una relación sinérgica entre todas

las partes, como un sistema modular en el que varias partes interactúan con un fin común.

La preocupación de los griegos por entender y configurar el universo basándose en un orden que correspondía a conceptos como medida y proporción los llevó a la utilización del cuerpo humano, generándose una relación entre universo como “macrocosmos” y el hombre como “microcosmos”, «el término microcosmos tiene su origen en una lapidaria sentencia de Demócrito: *ánthropos mikrós kósmos*, “el hombre, un cosmos en pequeño”»<sup>24</sup> y tuvo gran influencia durante los siglos VI a.C., y V a.C., aunque esa concepción tiene sus orígenes en textos sirios dentro de los que se describe el origen del mundo.

Con el paso a la época clásica la necesidad terapéutica exigió la comprensión de un cuerpo íntegro proyectando en la ahora unidad lo que sucedía en la parcialidad, (entendiéndose la unidad como una composición de regiones y segmentos) bajo el precepto de cuerpo viviente, lo que generó la *holomeliēs*, que es la consideración de la posición integral de los diversos miembros o *totimiembredad*.

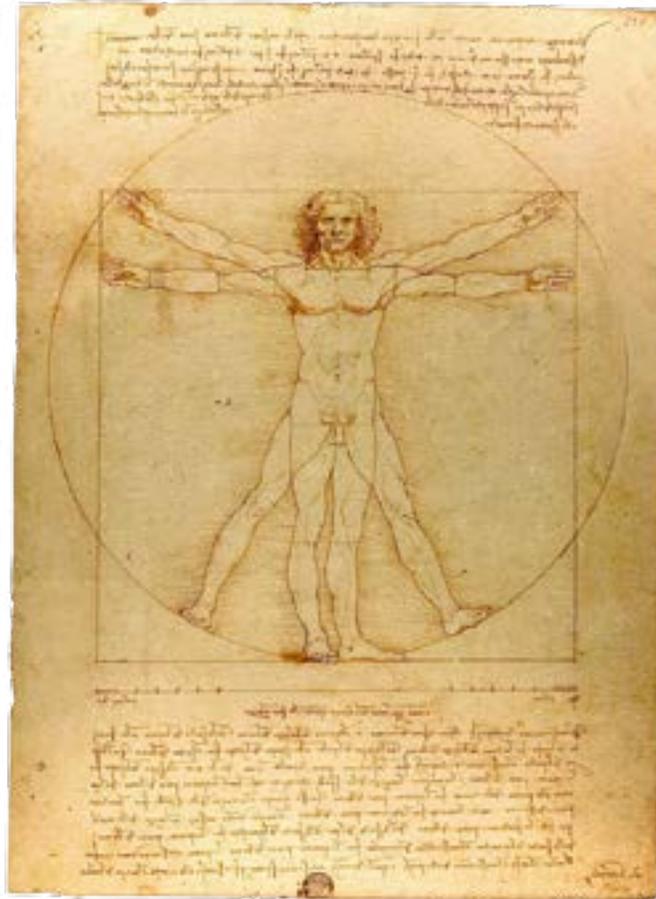
Este concepto corresponde a una estructura dentro de la medicina hipocrática, llamada así por Hipócrates (siglo V a.C.), una de las figuras más importantes en la historia de la medicina, y basada en la noción del hombre como algo perteneciente a la naturaleza, siendo regido por la *physis*, es decir, aquella fuerza natural de donde nacen los entes, una esencia propia la cual confiere un principio unificador de movimiento interno.

El más grande estudioso del cuerpo hipocrático fue Galeno, nacido en Pérgamo en el 129 a.C., quien generó numerosos volúmenes los cuales hasta el siglo XVI tuvieron gran influencia en la medicina. A finales del siglo XIII comenzó a suceder un hecho trascendental, las prácticas regulares de disección, las cuales trajeron consigo juicios, observaciones y descripciones que manifestaban cierta inconformidad con los tratados convencionales, por lo que la anatomía pasó a convertirse en la primera disciplina que presentó una escisión de aquellos dogmas.

Es importante mencionar que para Leonardo da Vinci (1452-1519), estas prácticas fueron básicas para demostrar una mecánica dentro de la organización corporal, la cual estaba circunscrita a relaciones entre componentes espirituales y materiales, así en su *Hombre de Vitruvio* ilustra

<sup>24</sup> Laín, *El cuerpo humano*, 84.

las ideas que del cuerpo humano se tenían en la época, basándose en las referencias de proporción heredadas por Policleto y Vitruvio.

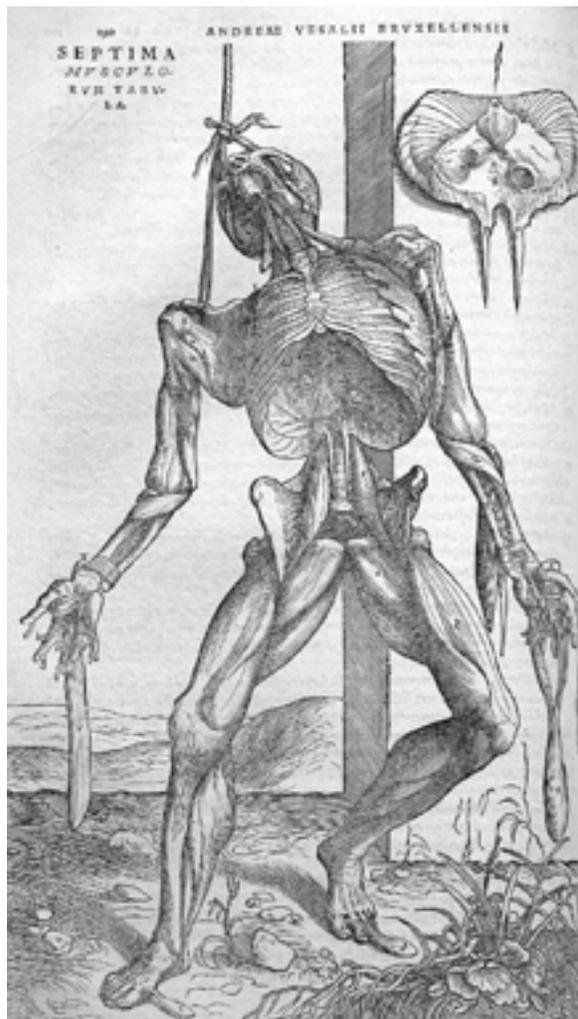


« *Hombre de Vitruvio*

Imagen: Luc Viatour

Realizado cerca del año 1492, se trata de un dibujo a lápiz y tinta con notas anatómicas, mide 34,2 x 24,5 cm. Forma parte de la colección de la Galería de la Academia de Venecia, Italia.

Ya entrado el siglo XVI con su obra *De humani corporis fabrica libri decem* a Andreas Vesalio (1514-1564) se le considera como hombre de ruptura al establecer en ella el primer estudio sistemático de anatomía humana, sentando las bases de una anatomía descriptiva.



« *Figura diseccionada*

Imagen: Rubén Grassi

Xilografía dentro del libro *De humani corporis fabrica librum septum* de Andreas Vesalio. La realización de este grabado se adjudica a algún artista del taller de Tiziano.

Dentro del ámbito artístico la obra de Vesalio, que comprendía unas 700 páginas con más de doscientas xilografías, tuvo gran influencia y prueba de ello es el hecho de que varios artistas retomaron las láminas que a su consideración resultaban más convenientes para el quehacer artístico de

la época, extendiéndose la práctica durante más de un siglo, teniendo así su obra una importante presencia durante los siglos XVII y XVIII.

El pintor y grabador Francois Tortebat (1616-1690), fue uno de los que retomaron las imágenes de Vesalio para una publicación en colaboración con Roger de Piles, quien realizó una introducción para la tercera edición con la que establece su concepto de anatomía artística y de la cual el contenido se resume en seis puntos:

1° Saber la estructura de los huesos; 2° la situación de los músculos, al menos los exteriores, y su enlace; 3° sus nombre para saberlos comentar, 4° sus funciones (que es lo más delicado y el fin de la anatomía artística); 5° confrontarlos con los de una bella figura anatómica de bulto redondo y dibujarla de todos los lados para tener un conocimiento fluido y habituado; 6° finalmente hacer la comparación con las más bellas estatuas antiguas e incluso con el natural, haciendo ejecutar al modelo acciones que os darán el conocimiento de lo que buscáis.<sup>25</sup>

Estos puntos priorizan a la anatomía macroscópica sin detenerse en el estudio de las estructuras profundas del organismo, al mismo tiempo presentan como referentes para el entendimiento de la misma a las estatuas clásicas. Prácticas similares se realizarán posteriormente para la enseñanza de la anatomía artística y médica. Cabe destacar que la obra de Vesalio no tenía como objetivo el uso artístico, aunque ya se ha visto que tuvo ese fin gracias a otros artistas que la retomaron.

Los cuerpos desollados de Vesalio exponen la musculatura humana adoptando diversas poses que ponen de manifiesto la relación de dos grandes ramas de la anatomía: la osteología y la miología, las cuales corresponden a la anatomía macroscópica, misma que conviene a la presente investigación por ser su objeto de estudio las estructuras que podemos ver a simple vista, actividad que corresponde al ejercicio de la contemplación escultórica.

### La osteología

Se encarga de dar sostén y protección a los órganos blandos del cuerpo a través de la estructura ósea, es decir, aquella formada por los huesos, brindándole su posición erguida. La consideración de la misma por parte del artista también otorga estructura a sus obras, así como una guía para

<sup>25</sup> Juan Bordes, *Historia de las teorías de la Figura Humana. El dibujo / la anatomía / la proporción / la fisiognomía* (Madrid: Cátedra, 2003), 131.

las proporciones corporales, «como objeto de la antropometría, es el soporte exacto de la media, y desde el siglo XVIII apoyará la fisiología del movimiento».<sup>26</sup>

## La miología

Se refiere al estudio del sistema muscular, sus clasificaciones, funciones y sus elementos relacionados. En la anatomía artística la miología tiene como fin comprender el movimiento del que es posibilitadora en el cuerpo humano, así como el volumen y las formas que en la superficialidad genera (la forma, tamaño y contorno); «para que la superficie del cuerpo articulase estructuras más profundas de la motivación se requería el conocimiento de los mecanismos internos del cuerpo».<sup>27</sup>

Los músculos se encuentran organizados antagónicamente, lo que quiere decir que cuando un músculo contribuye con la flexión de alguna articulación, existe su contrario realizando una extensión. Los músculos no sólo colaboran para lograr alguna postura, también permiten su estabilidad por medio del equilibrio.

El movimiento resultado de la relación entre el hueso y el músculo se evidencia en la articulación, o bien, en la unión móvil entre dos o más huesos. Además de los tendones que unen músculo con hueso, otra estructura muy necesaria es el ligamento que sirve de conexión interna y externa entre las partes motoras del cuerpo.

Un ejemplo de profundo estudio y conocimiento de la anatomía humana en el tratamiento escultórico es *La Piedad*, de Miguel Ángel (1465-1564), el propio Giorgio Vasari (1511-1574), considerado uno de los primeros y más notables historiadores de arte, elogia la obra refiriendo el perfeccionamiento técnico a través del minucioso detalle artístico en su realización, manifestando su fijación en las estructuras internas del cuerpo.

El estudio de la relación entre la osteología y la miología se llevará a cabo por la observación de los distintos puntos de vista que sólo puede brindar la representación tridimensional; de este modo cuerpos desollados con dicho fin fueron elaborados por escultores como Jean-Antoine Houdon (1741-1828), quien entre 1766 y 1767 realiza su *l'écorceé au bras tendu*, el cual fue muy recurrido para fines docentes.

<sup>26</sup> Bordes, *Historia de las teorías de la Figura Humana*, 140.

<sup>27</sup> Flynn, *El cuerpo en la escultura*, 56.



« *La Piedad*

Imagen: archivo personal

Grupo escultórico tallado en mármol por Miguel Ángel entre 1498 y 1499, se encuentra en la Basílica de San Pedro en el Vaticano.



« *l'Ecorché*

Imagen: [www.artcyclopedia.com](http://www.artcyclopedia.com)

Escultura de tamaño natural, es resultado de un modelado durante la estancia de su autor en la Academia de Francia en Roma.

Con el aumento del conocimiento anatómico que se va alcanzando, se hace inevitable la fragmentación de la figura completa para su estudio con más detalle, por lo que en su versión entera funciona como esquema de situación y referencia. Al paso del tiempo la anatomía es dividida según las articulaciones principales, reconociendo en ellas su indispensable participación en el movimiento corporal.

Ante esto es necesario distinguir la importancia que tiene la posición de las partes del cuerpo, para lo que resulta conveniente la aplicación de los llamados planos anatómicos sobre los que se sustentan las descripciones anatómicas; éstos son cortes imaginarios que podrán dividir a la figura humana de tres formas distintas (a partir del individuo parado, erguido, mirando de frente con los brazos cayendo a los costados de forma recta, las manos extendidas y las palmas hacia enfrente, las piernas deben estar rectas y ligeramente separadas).

✧ Los tres distintos planos anatómicos que dividen imaginariamente al cuerpo humano.

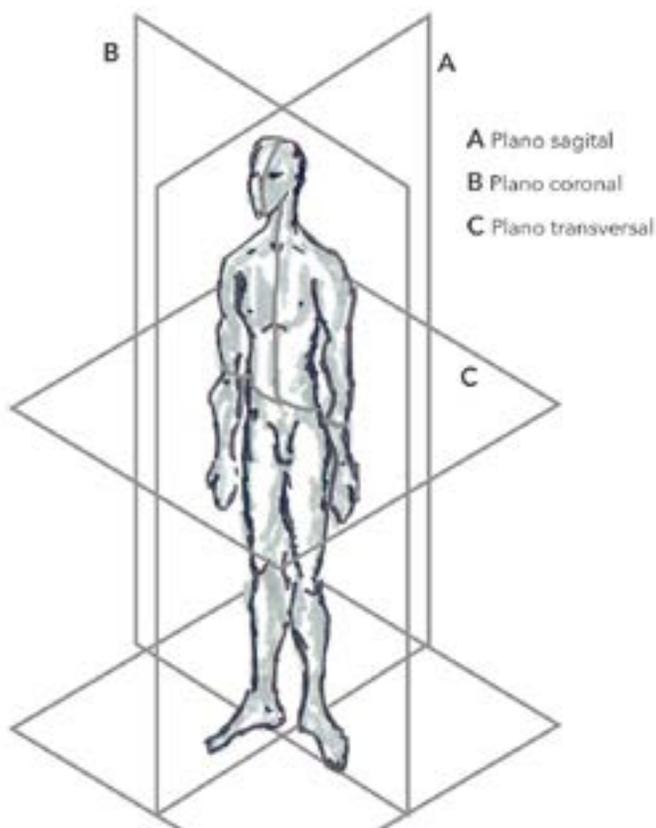
Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio.

Estos planos son:

- Plano sagital: divide al cuerpo o a alguna de sus partes en derecha e izquierda.
- Plano coronal: divide al cuerpo o a alguna de sus partes para distinguirles en anterior o posterior.
- Plano horizontal: divide al cuerpo o a alguna de sus partes en superior e inferior.

La generalidad del cuerpo humano (como ya se ha mencionado) puede ser dividida en seis segmentos los cuales al subdividirse darán lugar a subsegmentos:

- Cabeza-cuello (cabeza y cuello)
- Tronco (tórax, abdomen y pelvis)
- Miembros superiores (brazo, antebrazo y mano)
- Miembros inferiores (muslo, pierna y pie)

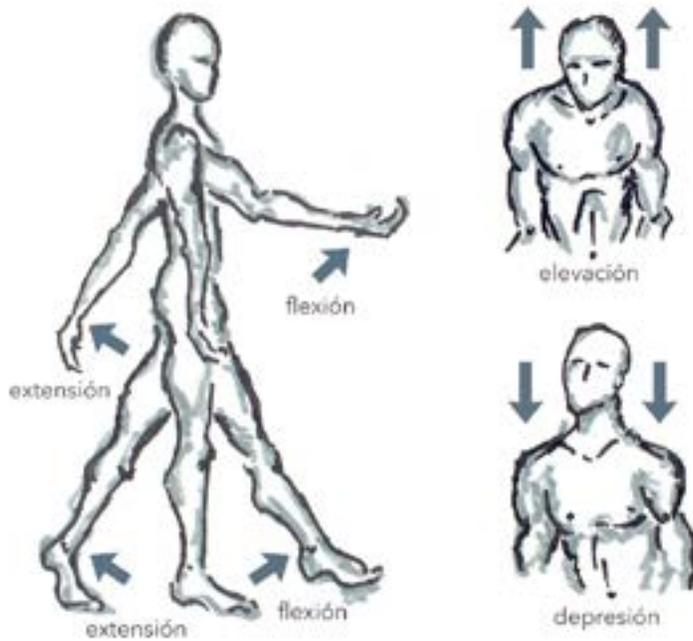


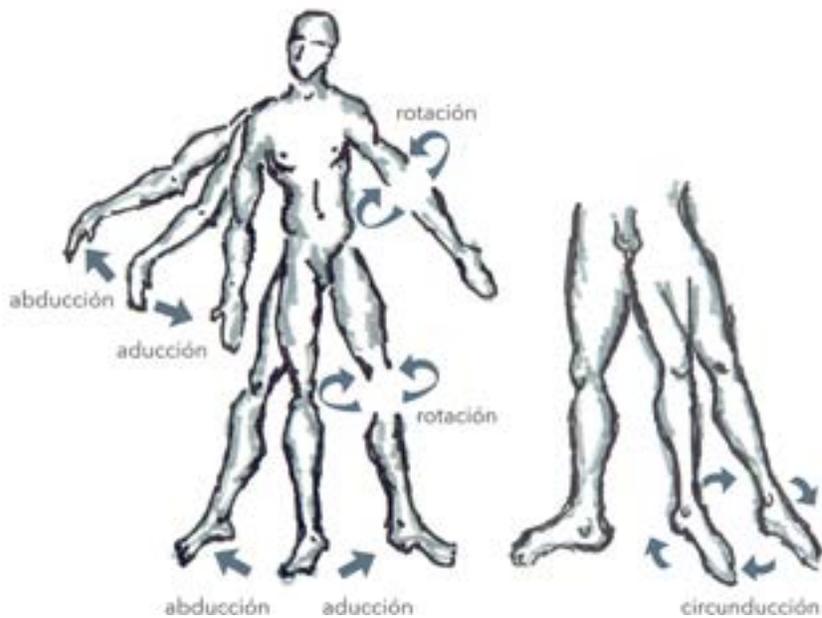
La terminología usada en la anatomía (para la cual los planos anatómicos sirven de referencia básica) se divide en:

Términos de relación	Términos de comparación	Términos de movimiento
anterior - ventral	Proximal	Flexión
posterior - dorsal	Distal	Extensión
superior - craneal	Superficial	Eversión
inferior - caudal	Profundo	Circunducción
medial		Aducción
lateral		Abducción
medio		Rotación
		Elevación
		Depresión
		Pronación
		Supinación

» De las tres categorías que contienen terminología usada en la anatomía presento algunos ejemplos de términos de movimiento, los cuales resultan convenientes para la propuesta escultórica que desarrollaré más adelante.

Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio.





Las referencias tomadas de la historia del arte para la realización de anatomías artísticas tienen notables exponentes que trabajan a partir de distintos planteamientos, Juan Bordes en *Historia de las teorías de la Figura Humana. El dibujo / la anatomía / la proporción / la fisiognomía*, describe varios casos de los que retomo tres a partir de su información:

En primer lugar el del médico francés Pierre Nicolas Gerdy, quien hacia 1829 publica *La anatomía de Gerdy*, misma que contiene muy pocas ilustraciones pero cita como referentes a una gran cantidad de pinturas y estatuas del Louvre con las que ejemplifica movimientos y ciertas condiciones anatómicas.



« Paralelo fotográfico

Imagen: George McClellan

En esta fotografía el modelo alude con su pose al Discóbolo como una forma de exhibir la relación entre la anatomía y el arte.

Otro caso es el de los paralelos fotográficos de las obras de arte con modelos naturales, para el que Bordes presenta en su libro una imagen que corresponde a la publicación *Anatomy In its Relation to Art*, de George McClellan, quien fuera profesor de anatomía en la Academy of the Fine Arts de Pennsylvania. Con la siguiente fotografía el autor establece la probable observación que tuvieron los grandes artistas sobre las anatomías para el provecho de los alumnos. Por último, Wilhelm Hausentstein, que en 1916 utiliza el collage como sistema de segmentación corporal de las obras de arte (parecido a una disección); sobre su práctica Juan Bordes dice:

La figura heterodoxa sería la que acumulase tiempos históricos distintos, con soluciones estilísticas diferentes para cada una de las partes de la figura. Así, resultaría una figura como reconstrucción en un solo cuerpo de la historia del arte, y que sin duda sería monstruosa.<sup>28</sup>

Insinuando una construcción de un cuerpo como una especie de monstruo de Frankenstein que resulta atemporal.

En los casos anteriores gracias al conocimiento anatómico y su profundización a partir de bases consistentes, se llevan a cabo consciente o inconscientemente dos procedimientos artísticos: uno, resumir el devenir del cuerpo humano a partir de una imagen fragmentada que se muestra como la construcción de formas híbridas articuladas de diferentes temporalidades en una unidad sin identidad, y dos, el fin didáctico que resulta fundamental para una representación artística de la anatomía humana resultado del binomio arte y ciencia.

<sup>28</sup> Bordes, *Historia de las teorías de la Figura Humana*, 159.

### 1.3 Estudio de los cuerpos escultóricos fraccionados

**H**ablar de cuerpos escultóricos fraccionados no es necesariamente lo mismo que hablar de los fragmentos escultóricos, ante la referencia de uno u otro inevitablemente vienen a nuestra mente imágenes que ilustran ambas consideraciones, pero, ¿en realidad esas imágenes corresponden

con los conceptos antes mencionados? De modo preliminar resulta fundamental reconocer sus características con el objetivo de establecerse en el flujo del presente escrito.

Es importante aclarar que en ambos casos se está atendiendo desde la escultura, y una vez sujetos a este entendido hay que reparar en lo siguiente: un fragmento es resultado de fraccionar, es decir, del acto de dividir ya sea de manera deliberada, o bien, involuntaria un todo o incluso un fragmento. Así pues, un cuerpo escultórico fraccionado presenta una o más divisiones que pueden o no llegar a mostrar separaciones, un fragmento escultórico es el resultado de esa división.

También existe otro caso, donde cierta escultura que se presenta como un “fragmento anatómico” no es resultado de alguna fractura, es decir, que nunca formó parte de otros fragmentos o cuerpos. Pensemos en el caso de aquellas partes que son creadas exprofeso para la restauración de una escultura que se halla incompleta y que al mostrarse formando parte ya del cuerpo restaurado sigue evidenciándose como fragmento. De modo que gracias a lo que formalmente representan, al cambio de color, a las líneas donde se aprecia la unión, etcétera, a pesar de establecerse cierta relación de dependencia intencionada, dichas características destacan al fragmento dentro de la generalidad y posibilitan la consideración de imaginar a la estatua sin esas partes añadidas, lo que genera una alusión de la generalidad hacia aquello que le “hace falta”, concibiéndose como una figura que se puede descomponer.

Omar Calabrese en *La era neobarroca*, refiere sobre el fragmento que su etimología procede del latín “frangere” o “romper”, de éste derivan fracción y fractura. El fragmento se da a partir de una ruptura la cual no necesariamente es definitiva o compromete una separación de las partes, y a la magnitud de ésta corresponde el término de “fractura”, «... el fragmento, aun perteneciendo a un entero procedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*»,<sup>29</sup> esta locución que quiere decir “en ausencia de” nos habla de una consubstancialidad reforzada por dicha ausencia, la cual puede ser entendida como una relación entre fragmento y el entero procedente.

Calabrese también refiere que los confines del fragmento no son “de-finidos”, sino “interrumpidos” «el análisis de la línea irregular

<sup>29</sup> Omar Calabrese, *La era neobarroca*, trad. de Anna Giordano (Madrid: Cátedra, 1999), 89.

de frontera permitirá entonces no una obra de *re-constitución*, como se decía a propósito del detalle, sino de *re-construcción*, por medio de hipótesis, del sistema de pertenencia»,<sup>30</sup> es de este modo que se puede comprender el ideal de una procedencia, un vínculo con algo que no está presente físicamente.



- ⚡ En la imagen se muestran algunas de las diferentes formas en las que una escultura puede estar dividida. En otros casos, las marcas del molde en procesos de vaciado o las vetas en piedras o maderas también pueden provocar visualmente divisiones.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 89.

Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio.

Podemos considerar también un busto escultórico como una pieza total, la cual a pesar de advertirse como una figura que corresponde a una totalidad (por representar la parte superior del cuerpo humano), no hace una insinuación a otras regiones corporales.



« *Afrodita del Cnido*

Imagen: Marie-Lan Nguyen

Esta copia romana revela una división alrededor de la base del cuello a manera de corte y después continúa la figura marmórea. De sólo existir la figura hasta el corte del cuello se evidenciaría o incluso se potenciaría la idea de continuidad hacia otra parcialidad, las divisiones anatómicas antes revisadas constituyen una base sobre la cual trabajar para conseguir uno u otro efecto.

Un cuerpo fraccionado es resultado también del propio material con el que la escultura es elaborada, por lo que las vetas de una roca, por ejemplo, producirán visualmente una división, la cual puede exaltar algún aspecto de la imagen escultórica. El proceso técnico para la reproducción de una escultura provoca también una fragmentación ocasionada por las juntas de las partes del molde que cubre la figura a reproducir, lo que responde más a fines técnicos que a consideraciones artísticas.

Así, surge en el presente texto el análisis de estos cuerpos fraccionados que han sido fuente de inspiración en desarrollos artísticos y que en la actualidad siguen siendo base para planteamientos escultóricos que encuentran en ellos el potencial expresivo alimentado por cada fragmento e incluso por cada ausencia corpórea.

### 1.3.1 La figura parcial

“Maravillosa encina privada de ramas y hojas”, así fue como Johann Joachim Winckelmann describió a la escultura conocida como *El Torso del Belvedere*, evidenciando un asombro al entender la ausencia de miembros y de cabeza como algo que no la libra de admiración y que por el contrario potencia la expresividad de sus torsiones y tensiones proyectadas en los músculos del mármol, reforzando estas características resultado del trabajo escultórico.

Winckelmann, nacido en 1717 en Stendal en la actual Alemania, es reconocido como uno de los más importantes teóricos del neoclasicismo, considerado el primer gran historiador del arte antiguo; realizó novedosos estudios que a la fecha son referencia en cuanto al legado estético, el Doctor Gerhard Richter los resume en ocho puntos:

1. El relativo a la exposición imperativa al arte griego.
2. El que se refiere a la necesidad de tomar la edad antigua como modelo.
3. El que declara como ideal de belleza la escultura antigua griega.
4. El que establece como canon el bello contorno que caracteriza la estatuaria griega.
5. El que destaca los valores estéticos de la pleguería en la mayor parte de las esculturas.



« *El Torso del Belvedere*

Imagen: archivo personal

Este mármol datado entre los siglos II y I a.C., autoría del escultor Apolonio de Atenas; puede tratarse de una representación de Áyax Telamonio o de Heracles, actualmente está ubicada en los Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano.

6. El que alude a la “noble simplicidad y serena grandeza” en la expresión y postura de las estatuas griegas.
7. El que se ocupa en fijar la importancia de las pinturas al fresco de los griegos.
8. Y el que menciona como finalidad de la pintura clásica la utilización de la alegoría.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Juan Ortega y Medina cita a Gerhard Richter en *Imagen y Carácter* de J. Winckelmann (México: IIE-UNAM, 1992), p. 37.

<sup>32</sup> Miguel G. Cortés emplea esta expresión en *El cuerpo mutilado*.

Resulta notable que en el listado anterior las figuras parciales no fueran objeto de un profundo estudio en su calidad de figuras fragmentadas, sin embargo, la mayoría de estos puntos apuntan las consideraciones descritas en los ensayos de Winckelmann sobre las cuatro estatuas del Belvedere (*El Apolo, El Laocoonte y sus hijos, El Torso y El Antinoo*), de las cuales tres presentan truncamientos importantes.



➤ *El Apolo, El Laocoonte y sus hijos, El Torso y El Antinoo*

Imágenes: archivo personal

Las cuatro piezas escultóricas de origen griego se encuentran en los Museos Vaticanos en Ciudad del Vaticano.

Derivado de sus aportaciones, es innegable la influencia relevante de Winckelmann en el auge de la arqueología a partir del siglo XVIII. Estudiosos y admiradores del arte se referían con el nombre de *figura parcial*<sup>32</sup> a los fragmentos corporales de aquellas estatuas en su mayoría de tradición griega y romana resultado de truncamientos ocasionados por el paso del tiempo, guerras, desastres naturales, saqueos, entre otros.

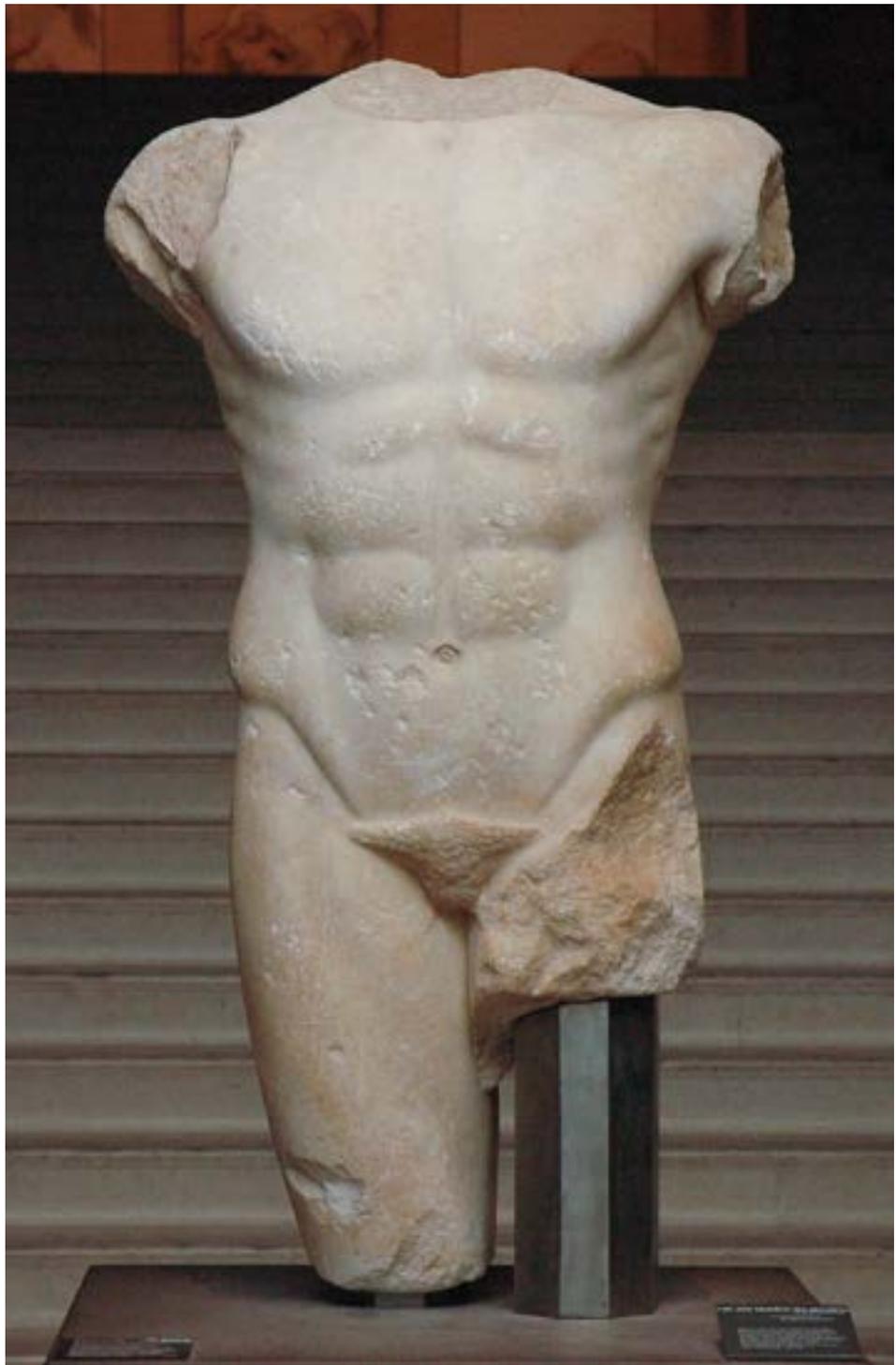
El poeta austrohúngaro Rainer Maria Rilke nacido en 1875, considerado uno de los poetas más reconocidos en lengua alemana fue admirador de Rodin y escribió numerosos textos inspirados en su obra. Se percibe en sus

poemas la fuerza inspiradora y expresiva de los fragmentos escultóricos clásicos antiguos a los que también alude; cabe mencionar que dichos fragmentos eran ya para ese momento muy populares y valorados en los museos europeos y por coleccionistas de todo el mundo. Escribió sobre la potencia que poseen y cómo esos truncamientos le confieren a la pieza un halo de misticismo con el fin de reconocernos en ellos. Torso de Apolo Arcaico es un poema en el que se describe al *Torso juvenil de Mileto*, exhibido en el Louvre, una escultura de mármol que sólo conserva el torso y el muslo derecho:

Nunca hemos conocido su inaudita cabeza,  
 En donde maduraban los globos de los ojos.  
 Mas su torso arde aún, igual que un candelabro  
 En el que su mirar, aunque esté reducido,  
 se mantiene y reluce. Si no, la proa del pecho  
 no podría deslumbrarte, ni en el álabe suave  
 de las caderas una sonrisa podría ir  
 al centro que tenía poder de procreación.  
 Si no, estaría esta piedra desfigurada y corta  
 bajo el umbral traslucido de los hombros, y no  
 centellaría como las pieles de las fieras;  
 tampoco irrumpiría, desde todos sus bordes,  
 como una estrella: porque no hay aquí ni un lugar  
 que no te pueda ver. Debes cambiar tu vida.<sup>33</sup>

Así, la identificación y valoración de aquellos fragmentos corporales dotados de un fuerte nivel expresivo alcanzaron una inusitada apreciación estética, y aunque piezas como *El Torso del Belvedere* ya habían sido consideradas inspiradoras para artistas como Miguel Ángel o Rafael Sanzio, y también fueron objeto de estudio para otros artistas de los siglos XV y XVI, reconociéndoseles como un referente para la realización del quehacer artístico. El auge arqueológico expandió la popularidad y el reconocimiento de las mismas.

<sup>33</sup> Rainer María Rilke, *Nuevos poemas II. –1908–* (La otra parte de los nuevos poemas), trad. de Federico Bermúdez-Cataño (Madrid: Hiperión, 1999), 19.



» *El Torso juvenil de Mileto*

Imagen:  
Marie-Lan Nguyen

Esta figura parcial datada cerca del 480 a. C., presenta un tratamiento profundo de los músculos y desde su frontalidad revela ligeros movimientos en hombros y cadera.

Vale mencionar que en ocasiones una figura parcial deja de serlo y se vuelve una escultura fraccionada, para aclarar esta concepción pensemos en los numerosos casos en los que la efigie ha pasado por un proceso de restauración en el que se le adicionan las partes faltantes (como sucedió con gran cantidad de estatuas grecorromanas). La dinámica que establecen estos segmentos anatómicos en relación con la estatua a la que son añadidos muchas veces si bien logra darle una nueva apariencia de escultura fraccionada (que alude a la original antes de la fragmentación), no consigue desaparecer en su totalidad ese halo de “figura parcial” potenciado por su aura original, incluso cuando las anexiones están hechas con fragmentos coetáneos a la ya referida figura parcial.



« *Hércules y Anteo*

Imagen: archivo personal

En esta representación escultórica ubicada en el Palacio Pitti en Florencia, Italia, las piernas de ambos combatientes exhiben divisiones correspondientes a anexiones que por la coloración de las mismas en comparación con el resto del cuerpo, se puede inferir que fueron creadas específicamente para completar su anatomía.

Pensando en la representación escultórica de la anatomía humana un fragmento puede considerarse como tal debido a la forma a la que alude (alguna parcialidad corporal), y que puede pertenecer o no a un “entero procedente”. En ocasiones el fragmento es creado ex profeso para ser incorporado a una estatua, por lo que antes de su anexión no perteneció a ningún cuerpo, con lo que se generan algunas posibilidades: el fragmento proyecta una independencia que compromete la unicidad de la figura restaurada, en otras ocasiones cuando no posee un carácter de autonomía, al ser colocado en la figura a completar puede hacer alusión a un cuerpo que nunca existió, a uno imaginario o con el que jamás tuvo contacto, advirtiéndose ajeno a su nuevo contexto; incluso una anexión imprecisa logra dicho efecto. Es necesario comentar una posibilidad más, y es que en muchos casos esta reconfiguración evidencia procesos de restauración de alta calidad que conjuntan consideraciones técnicas y estéticas; cualquiera de los casos anteriores son oportunidades para realizar reflexiones profundas al respecto.



« *Urania*

Imagen: archivo personal

En esta escultura romana del siglo I a.C., la Musa de la Astronomía presenta en su mejilla vestigios de sus dedos, lo que insinúa el que su mano estuvo en contacto con su rostro, a pesar de la ausencia del antebrazo y la mano se crea una continuidad entre la extremidad y la cabeza proyectando una actitud reflexiva.

### 1.3.2 La impronta del molde en la escultura: Los yesos de la Antigua Academia de San Carlos

A partir del siglo XVII, la restructuración de las actividades en las academias se enfocó a la enseñanza del oficio del artista, con lo que la valoración de la estatuaria de la antigüedad griega y romana así como renacentista, incluidos sus fragmentos escultóricos, fue resultado en gran medida de la necesidad de profundizar y difundir el conocimiento de la anatomía humana en el ámbito artístico por medio de un adiestramiento basado en la mimesis; pero este propósito trajo consigo un inconveniente considerable, la insuficiencia de esculturas para satisfacer la demanda, por lo que se llevó a cabo la realización de reproducciones escultóricas.

La lección de la antigüedad fue impartida por sus estatuas. Así lo entendieron Brunelleschi y Donatello [...] En el programa académico, la estatua era el primer enfrentamiento con el modelo volumétrico después de dibujar los principios del dibujo a través de las copias de estampas. La utilización de fragmentos del cuerpo en esas primeras lecciones se terminaba con las de figura completa, donde se ensamblaban los conocimientos parciales dibujando los modelos de escultura antigua o con figuras académicas tomadas del natural. Pero los mármoles originales, inaccesibles en las colecciones romanas, fueron sustituidos por sus copias en yesos, cuyos moldes se realizaban a través de complejos permisos y acuerdos.<sup>34</sup>

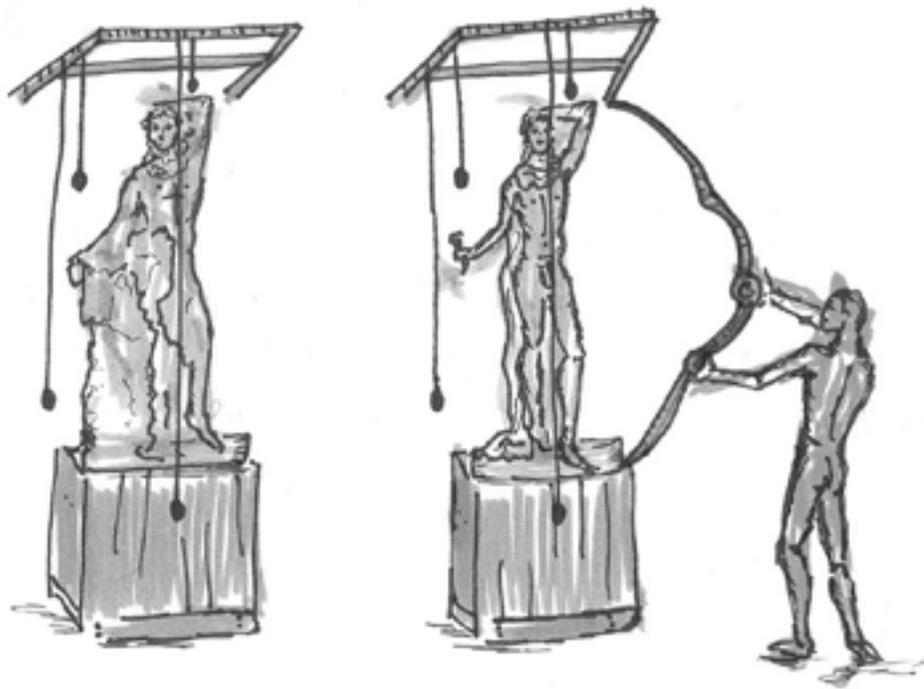
La Academia Francesa en Roma desarrolló un método que de manera más básica había sido usado por artistas del Renacimiento, el cual consistía en colocar sobre la escultura a reproducir una escuadra de la que pendían plomadas al igual que se hacía con el mármol que se esculpiría, después de establecer puntos de referencia sobre el modelo se trasladaban al mármol con el uso de compases de gran tamaño.<sup>35</sup>

No obstante, otros métodos resultaron más adecuados para tal fin, como la antes mencionada reproducción en yeso, la cual respondió a la necesidad de obtener copias fieles a través de un sistema en el que se requería menor tiempo en comparación con las copias en mármol, de cualquier modo, este sistema igualmente exigía sensibilidad y una gran habilidad técnica.

En las academias europeas, con el aumento de su acervo escultórico crecía también su renombre, por lo que contar con un amplio catálogo de este tipo de copias y en buenas condiciones era fundamental.

<sup>34</sup> Bordes, *Historia de las teorías de la Figura Humana*, 64.

<sup>35</sup> En gran medida las diferencias entre las versiones de una misma escultura radicarón en la expresión superficial dada principalmente por el tratamiento que el escultor daba a los músculos.



« Por medio de esta técnica se trasladaban del modelo al bloque de mármol los puntos de referencia y con ayuda de un trépano se horadaba la superficie del mármol. Rastros de horadaciones han sido hallados en esculturas egipcias, evidenciando la evolución y perfeccionamiento de este instrumento a través del devenir escultórico.

Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio.

En la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, que abriera sus puertas en 1781, la situación era similar, el poseer esculturas en yeso cumplía principalmente un fin didáctico, pues para su adiestramiento los alumnos tendrían por primera vez contacto con los referentes más cercanos de los originales grecorromanos. Para dicho fin la tarea resultó bastante compleja pues las reproducciones escultóricas fueron trasladadas desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en una primera remesa que arribó en 1791 después de un tortuoso viaje por mar y tierra bajo la supervisión del recién nombrado director de escultura el valenciano Manuel Tolsá.

Hablar de reproducciones y de moldes es también hablar de materiales pues a cada material con el que es reproducida una escultura le corresponde un proceso. Las copias fueron hechas a partir de moldes de yeso para hacer posteriormente vaciados con el mismo material, buscando una pieza lo más fiel posible al modelo, que en muchos casos fue una escultura en la que se habría inferido la posición de la cabeza o de sus miembros durante algún proceso de restauración previo.

Así pues, en las reproducciones aparece, aunque sea de manera involuntaria la aportación personal de un principio estético a través de la técnica. Al respecto Salvador Moreno en *Guía que permite captar lo bello* menciona en relación con el método de reproducción que, «no es del todo cierto que los sistemas empleados implicaran necesariamente un compromiso estético; no era ésta su finalidad. La personalidad de un artista verdadero no puede ser anulada por la práctica de un sistema, que bien asimilado sólo puede fortalecerla y acrecentarla»,<sup>36</sup> lo que refleja la importancia de una correcta ejecución durante el proceso en beneficio de la obra resultante en cuanto a fidelidad, y aunque en el mejor de los casos el producto sea una copia fiel a la referencia a partir de la cual se había elaborado el molde, la reproducción resultante podía al mismo tiempo no corresponder con la obra original, debido a procedimientos de restauración antes mencionados como los ensamblajes erróneos a partir de fragmentos como brazos o cabezas que pertenecían a otras esculturas o incluso a la propia estatua pero siendo colocados en posiciones equivocadas.

Otras características en las reproducciones establecieron diferencias con la escultura original como se describe a continuación.

Al ser realizado y aplicado de manera correcta un molde, registrará eficazmente las características del relieve y de la forma de la escultura a reproducir, no obstante, una vez hecho el vaciado saldrán a la luz una especie de protuberancias que surgen por la unión de las partes que constituyen el molde. Éstas pueden ser eliminadas para lograr el efecto de unicidad de la pieza escultórica, pero en los casos en los que no sucede así encontramos los vestigios de una fragmentación corpórea que no en todos los casos compromete su unidad y que en algunas ocasiones coincide con las divisiones dadas por los planos anatómicos. Por lo anterior se

<sup>36</sup> Salvador Moreno. Prólogo a *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, de Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes (México: IIE-ENAP UNAM, 1989), 15.

puede afirmar que la configuración del molde responde primeramente a necesidades técnicas, es decir, a la consideración del tamaño y lo caprichosa que sea la forma de la pieza a reproducir.



« *La Afrodita de Milo y La Afrodita de Milo* (copia en yeso, Antigua Academia de San Carlos)

Imágenes: archivo personal

Hecha durante el periodo helenístico de la escultura griega, la también conocida como Venus de Milo tiene en la imagen de la derecha una de sus copias en yeso. Aunque en este caso las dos estatuas presentan la misma pose y ninguna ha sido objeto de anexiones, la copia ubicada en la Antigua Academia de San Carlos evidencia a través de su superficie y de la calidad de los detalles la diferencia con la ubicada en el Museo de Louvre en París, Francia.



« *La Afrodita de Milo* (detalle de una de las copias en yeso, Antigua Academia de San Carlos)

Imagen: archivo personal

En la superficie del yeso se aprecian divisiones correspondientes a los planos coronal y transversal resultado de las uniones de las partes que conformaron el molde. Como evidencia de un ensamblaje, una línea muy notoria aparece ligeramente arriba de la cintura.

En el caso de los yesos de la hoy Antigua Academia de San Carlos, los cuales están divididos en dos categorías: 1) *Figuras, relieves, torsos* y 2) *Bustos y cabezas*,<sup>37</sup> luego de haber cruzado el Atlántico y realizar después una travesía desde Veracruz hasta el edificio de la Academia en el Centro Histórico de la Ciudad de México, muchas piezas llegaron rotas, cuarteadas o fracturadas, aunque también fue necesario el fragmentarlas a propósito para facilitar su traslado en partes debido al gran volumen y peso de muchas de ellas.

En estos casos esas fragmentaciones dieron como resultado una transformación, al ser restauradas con base en inferencias que, ofrecieron la posibilidad de construir, aunque de manera sutil, posturas no observadas en otras copias, teniéndose como resultado involuntario piezas únicas, tal es el caso del grupo escultórico *El Laocoonte y sus hijos*

La figura original (lado izquierdo), al momento de su hallazgo no contaba con el brazo derecho de Laocoonte ni del de uno de sus hijos, por lo que

<sup>37</sup> Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello*, 57.

la posición del brazo del padre fue objeto de muchas suposiciones; se le realizaron miembros con diferentes materiales como cera o terracota. En 1725 Agostino Cornacchini talla un brazo en mármol, pero en 1905 se encuentra el miembro original, mismo que es incorporado en una restauración entre 1957 y 1960. Debido a lo anterior reproducciones del *Laocoonte y sus hijos* como el yeso en la Antigua Academia de San Carlos hecho cerca de dos siglos antes de la última restauración presenta una postura distinta a la del original ubicado en los Museos Vaticanos en Ciudad del Vaticano. En el caso de este vaciado en yeso modificaciones posteriores le dan la imagen que presenta en la actualidad..



« *El Laocoonte y sus hijos* y *El Laocoonte y sus hijos* (copia en yeso, Antigua Academia de San Carlos)

Imágenes: archivo personal

Este grupo escultórico es uno de los originales griegos más importantes fue realizado cerca de los años 40 y 30 a.C.

### 1.3.3 Rodin: El ensamble y la fragmentación en su obra

Las esculturas clásicas han sido fuente de inspiración para el desarrollo escultórico a lo largo del tiempo, en la obra de Rodin, uno de los más célebres escultores franceses nacido en 1840 se advierten algunas referencias en este sentido desarrolladas en propuestas conscientes.

“Aquí hay una mano [...] rota en la muñeca, ya no tiene dedos, sólo una palma, y es tan cierto que para mirarla, para verla viva, no necesito sus dedos. Mutilada como es, todavía es suficiente en sí misma porque es verdad,” comentó con admiración. O de nuevo: “La vida está en el relieve, el alma de una escultura está en la pieza; la escultura entera está allí”.<sup>38</sup>

A partir de estos comentarios se evidencia la estimación que de los vestigios de la estatuaria grecorromana hiciera en su calidad de mutilados, al considerar que no perdían belleza, vitalidad o expresividad, lo que los vuelven uno de los motivos del porqué es citado en este texto.

Al respecto Rudolf Wittkower, historiador de arte, valoró el quehacer artístico de Rodin como «una aparición en la historia de una nueva constelación rica en ideas, de una constelación en la que tradición y revolución se combinan para abrir el camino a una serie de posibilidades y de alternativas nuevas y prometedoras»<sup>39</sup> y cómo no podría la obra de este escultor francés corresponder a tal apreciación si fue capaz de retomar las características de la estatuaria grecorromana adaptando y potenciando su expresión en una producción escultórica que lejos de parecer una propuesta renovada de aquellas aparece como parteaguas no sólo en la forma en la que se hacía la escultura sino en la forma en la que se pensaba la escultura.

También con una importante influencia de Miguel Ángel, Rodin manifestó profundo interés en proyectar en su obra la vida y su movimiento con esculturas para ser vistas desde distintos puntos. A pesar de ello, una de las características más importantes en su obra fue la consideración de una especie de figura parcial resultado de la apreciación hacia aquellos fragmentos rescatados por la actividad arqueológica, y es que es cierto, pensar en Rodin es pensar en innumerables fragmentos escultóricos, manos, pies, cabezas, etcétera.

<sup>38</sup> Antoinette Le Normand-Romain cita a Rodin, “Fragments, assembles and enlargements” en *Rodin at the Musée Rodin*, trad. al inglés de Judith Hayward (Paris: Editions Scala, 1996), 86. Traducción propia del inglés:

“Here is a hand [...] broken off at the wrist, it no longer has any fingers, just a palm, and it is so true that to look at it, to see it alive, I do not need the fingers. Mutilated as it is, it is still sufficient in itself because it is true,” he commented admiringly. Or again: “Life is in the relief, the soul of a sculpture is in the piece; the whole sculpture is there”.

<sup>39</sup> Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, trad. de Fernando Villaverde (Madrid: Alianza, 1980), 263.



« Gran torso del Hombre que cae

Imagen: archivo personal

En esta escultura Rodin, con una innegable influencia en las figuras parciales remite la atención a un torso desmembrado y acéfalo.

Rilke encuentra semejanzas en el cuerpo del actor y la escultura de Rodin apuntando enfáticamente la intención del escultor francés por llenar de vigor y atrevimiento a sus propias esculturas al recurrir a la fuerza de los fragmentos antiguos ya muy populares y valorados por aquellas fechas en los museos europeos y por coleccionistas de todo el mundo, motivo por el cual limitaba sus estatuas al torso. Rilke incluso establece un parangón entre *El hombre que camina*, de Rodin, y la interpretación que hace la actriz Eleonora Duse al no utilizar sus brazos en *La Gioconda*, de D'Annunzio, como se verá más adelante.

Muchos aspectos están involucrados en la aplicación de los recursos que este tipo de figuras parciales ofrecían a la producción escultórica de Rodin. Si bien los truncamientos proveyeron de fuerza expresiva a su escultura, también le permitieron la reproducción de piezas para ser usadas en otras obras, es decir, empleó aquellos brazos, manos, etcétera, en ensamblajes en distintas posiciones lo que proporcionó una variedad de posturas para poder elegir la adecuada en cada escultura.

Así, los truncamientos aparecieron en la obra definitiva pero también durante el proceso escultórico como recurso estético y técnico. De este modo figuras completas y fragmentos que habían sido creados a modo de estudios y maquetas, se presentaron en igualdad de circunstancias. Tom Flynn en *El cuerpo en la escultura*, expone un análisis a partir de estos recursos en la obra de Rodin, aludiendo a concepciones sobre el cuerpo que se comenzaron a desarrollar poco tiempo después en otras disciplinas del quehacer artístico.

La preocupación de Rodin por dar un nuevo énfasis a los valores plásticos, por tratar el cuerpo sobre todo como una unidad volumétrica, constituye su principal logro, que requería la deconstrucción de la forma humana. Paradójicamente, este proceso de fragmentación, que implicaba dismantelar la idea de la escultura como una disciplina al servicio del cuerpo como un todo intacto y completo, sirvió únicamente para redirigir la atención a la integridad de cada uno de sus componentes como si cada miembro individual pudiera representar la plenitud del conjunto.<sup>40</sup>

Es tal vez esta práctica la que ampara el resultado en sus construcciones anatómicas, que llenas de expresividad pudiera parecer que dejan de lado una correcta representación anatómica (lo cual no necesariamente compromete una calidad artística), pues fueron resultado de esa necesidad por manifestar el movimiento a través de poses no tradicionales, de tal manera que con el tiempo trabajó en formas que representaban el movimiento reforzado por la gestualidad que aportaba, por ejemplo, el barro al ser modelado.

Refiero dos citas de Rosalind Krauss que hacen mención de la función anatómica en la obra de Rodin:

En Adán uno advierte el extremo alargamiento del cuello de la figura y el formidable abombamiento de su hombro. Uno ve la forma en que estas dos partes del cuerpo están trabajadas en un plano casi raso, como

<sup>40</sup> Flynn, *El cuerpo en la escultura*, 134.

si un enorme peso hubiera girado y dislocado la cabeza de la figura de modo que el hombro se tensa hacia atrás para ayudar a su sostén. Y la relación entre las piernas —una estirada, la otra flexionada— no produce el relajado efecto de contraposto, donde el hecho de que el peso lo soporte una de las piernas permite a la otra curvarse con comodidad. En lugar de eso la pierna doblada del Adán está tensa y encogida, y su muslo estirado hasta casi duplicar la longitud del otro.<sup>41</sup>



<sup>41</sup> Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 1997), 37.

» *El Adán*

Imagen: archivo personal

Se trata de un personaje recurrente en la producción de Rodin, aparece en la cima de Las puertas del infierno y en esta versión se advierte la práctica frecuente del ensamblaje en su obra.



« Maquetas de terracota y yeso

Imagen: archivo personal

La gestualidad del material fue encaminada a exaltar la expresión corporal a través de texturas que brindan un particular tratamiento muscular, en conjunto con posturas poco habituales.



« *La tres sombras*

Imagen: archivo personal

La repetición del Adán logra un agrupamiento que evidencia la necesidad de mostrar diferentes puntos de vista de una misma figura destinada originalmente para exhibirse desde una frontalidad.

En la escultura de Rodin el lugar del significado es la superficie del cuerpo, esa frontera entre lo que pensamos como interno y privado y lo que reconocemos como externo y público. Y es una superficie que expresa los resultados de las fuerzas internas que condicionan la superficie de la figura que son, por supuesto anatómicas musculares. Las fuerzas que conforman la figura desde el exterior mismo dependen del artista, de su acto de manipulación, de su artificio, de su proceso de construcción.<sup>42</sup>

Pero, es el conocimiento anatómico el que brinda la posibilidad de descubrir las imprecisiones descritas anteriormente, así como de reconocer lo que el escultor es capaz de proyectar, pues con lo antinatural de la anatomía expresada en la postura se revela la habilidad de Rodin para exponer aquel saber anatómico requerido para manifestar el vigor y el movimiento en sus cuerpos escultóricos, siendo atendido desde las deformaciones en el contorno, las variantes en las proporciones y por consiguiente desde su mímica.



<sup>42</sup> *Ibid.*, 39.

» Estatua en el jardín de esculturas del Museo Rodin

Imagen: archivo personal

Morfologías peculiares, así como anatomías alteradas son reflejo de la técnica escultórica del autor en pos de renovadas poses atendiendo a la expresión y el movimiento.

En el caso de su grupo escultórico Movimientos de danza (conformado por unas piezas muy gestuales realizados en terracota o yeso), se aprecia el interés del artista por diferentes tipos de ejecuciones dancísticas, en los que la anatomía humana es alterada en pos de una expresión de movimiento.



« *Movimiento de danza B*

Imagen: [www.musee-rodin.fr](http://www.musee-rodin.fr)

Esta figurilla de terracota correspondiente al grupo Movimientos de danza fue hecha cerca del año 1911. Rodin encuentra en estas piezas la forma de evidenciar las renovaciones en la danza y el movimiento del cuerpo femenino comprometido por el orden de una anatomía antinatural.

La segmentación corporal en el devenir escultórico ha sido recurrente; en el caso del saber anatómico no queda duda de que uno de sus fines es el estudiar a profundidad las partes del cuerpo para entenderlas y poder así establecer su relación dentro de una totalidad, asumiendo incluso que la división, separación o la ausencia de alguna parcialidad es el sustento conceptual para muchos desarrollos artísticos interdisciplinarios.

De esta manera se establece una base para fundamentar un diálogo muy particular que a partir del siglo XX han tenido las artes visuales con el teatro resultando en constantes redefiniciones del quehacer artístico a través de nuevos modos de crear.



# La noción *de* cuerpo *en las* renovaciones teatrales *del* siglo XX

La búsqueda de los principios del arte del actor impulsó a los maestros reformadores del siglo XX a individuar las acciones de distintas partes del cuerpo que pueden ensamblarse con otras partes del mismo cuerpo, o conectarse, en una dimensión superior, con las células de las acciones de otros cuerpos.

..... MIRELLA SCHINO



## 2.1 El redescubrimiento del cuerpo en el teatro y su segmentación

<sup>1</sup> Erika Fischer-Lichte refiere el concepto de realización escénica de Max Herrmann que se basa en la idea de que tal actividad es la que constituye al teatro como arte, y con el que él defendía la creación de una nueva disciplina que estudiara al teatro como tal, es decir, como realización escénica en *Estética de lo performativo*, trad. de Diana González y David Martínez (Madrid: Abada, 2011).

Al respecto Óscar Cornago en la introducción del mismo libro destaca la dimensión performativa con la que Fischer-Lichte empleará dicho concepto y cómo

**A**bordar al cuerpo humano dentro del arte teatral resultaría un salto gigantesco en el recorrido del presente texto, pero si nos detenemos en algunas consideraciones veremos que no es así, pues la producción plástica de artistas visuales ha establecido diálogos con el teatro nutriéndolo y a la vez siendo nutrida por éste, sirviéndole también de inspiración o referencia creando nuevas propuestas escénicas. Esta situación ha contribuido además a articular discursos, resignificando incluso la obra plástica de los artistas.

Es durante el siglo XX que se suscitan una serie de cambios en el teatro de Occidente, los cuales permearon a las artes visuales y viceversa, propiciando nuevos términos, usos y renovaciones. El cuerpo (gracias al estudio de maestros reformadores del teatro) comenzó a reconsiderarse ahora como una suma de partes vinculables con otros componentes de la realización escénica<sup>1</sup> como el lugar de la presentación y el drama a través de la acción; así como con otros cuerpos e incluso con ciertos objetos escénicos, detonando una sinergia entre cuerpo e idea, proyectando una fuerte presencia escénica sustentada también en la materialidad del cuerpo y las posibilidades dadas por ésta:

Objeto-cuerpo-lugar-acción \  
 Acción-cuerpo-lugar-objeto - otros cuerpos (incluido el del espectador)  
 Objeto-acción-lugar-cuerpo /

- ✦ Tipos de relación entre los componentes de la presentación escénica según las reformas teatrales del siglo XX.

Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio.

Ahora bien, es necesario mencionar a partir de qué ideales y prácticas surgen dichas renovaciones; considerando que éstas son resultado de múltiples factores y circunstancias podemos distinguir sustancialmente las que a continuación se describen.

Durante el siglo XVIII en Alemania se desarrollaron cambios importantes en el ámbito teatral: la creación de un teatro literario y el interés por la práctica de una actuación realista-psicológica. Estas características comprometieron la importancia del actor desplazándolo de figura principal a un mero contenedor y transmisor de la intención del autor del texto dramático, poseyendo la suficiente sensibilidad para percibir lo que el texto demandaba, por lo que cualquier situación que hiciera que en aquel cuerpo en la escena se percibiera al actor y no al personaje estaba desvaneciendo la creación integral de la realización escénica debido a una mal lograda interpretación del actor que revelaba una confrontación entre el cuerpo real y el del personaje. Con el paso del tiempo estas concepciones fueron objeto de desacreditaciones ponderando la materialidad del cuerpo y alejándolo de una relación íntima y necesaria con la literatura como validación del quehacer actoral.

Ya a principios del siglo veinte fue impugnado con contundencia tanto por teóricos del teatro como por los artistas teatrales. El rechazo del teatro literario y la proclamación del teatro como arte autónomo que ya no se conforma con darle expresión a los significados previamente dados en la literatura, sino que genera por sí mismo significados nuevos, resultaron en una nueva concepción del arte de la actuación como actividad al mismo tiempo corporal y creativa.<sup>2</sup>

es que éste pertenece al orden de la experiencia, pues es distinto cada vez, es entonces estructurar un acontecimiento con todos los elementos involucrados en una acción que se vuelve efímera en Estética de lo performativo, 18.

*En tanto que realización escénica, el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo en un escenario, es decir, frente a un público, durante un momento preciso, y lo que ahí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de la manera de relacionar unos elementos con otros, un proceso que se ha traducido como «bucle de retroalimentación autopoético» («autopoietische feedback-Schleife»).*

Por lo que en el presente texto lo uso para referirme a las representaciones en la escena, a las interpretaciones y aquellas evoluciones que el actor o el bailarín ejecutan en conjunto con otros elementos escénicos y bajo el entendido de estar siendo observados por un espectador.

<sup>2</sup> Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 165.

Así pues, entrado el siglo XX, el actor volvió a ser considerado como creativo, su talento y su ingenio lo hacían capaz de aportar a la realización escénica teatral por medio de su corporalidad. Con lo cual el cuerpo del actor-bailarín fue estudiado y comparado con el de artistas de oriente; el entrenamiento para lograr una ruptura con el naturalismo fue también en lo que se centraron los diversos estudios hechos al respecto por maestros reformadores como Meyerhold, Craig, Decroux, Grotowski y retomados posteriormente por Barba y De Marinis, entre otros.

Nacido en Gallipoli, Italia en 1936, Eugenio Barba es autor, director de teatro e investigador teatral, quien en colaboración de Nicola Savarese, historiador teatral nacido en Roma en 1945, desarrolla una serie de estudios a través de su denominada Antropología Teatral, y de la cual refiere: «originalmente se entendía por antropología el estudio del comportamiento del ser humano no sólo a nivel sociocultural, sino también fisiológico. La Antropología Teatral por tanto, estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación».<sup>3</sup> Se trata de una retrospectiva de los vínculos del teatro de Occidente y sus referencias en el de Oriente, en el que se analiza el comportamiento del actor-bailarín y el desarrollo de los tratados de los reformadores teatrales del siglo XX. Como ejemplo de las antes mencionadas influencias interdisciplinarias podemos encontrar en dichas investigaciones varias relaciones formales tanto propias (Barba), como citadas de otros autores a manera de analogías entre el quehacer del actor y las artes plásticas, tal es el caso de las siguientes imágenes.

<sup>3</sup> Eugenio Barba, “Antropología teatral” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (México: Escenología, 2009), 17.

» *El hombre que camina*, de Rodin y Eleonora Duse en *La Gioconda*, de D’Annunzio

Imagen: libro *El arte secreto del actor*

Eleonora Duse en *La Gioconda*, a la izquierda un torso perteneciente a una escultura de Rodin, ambas representaciones presentan intencionalmente un cuerpo sin brazos.



En este caso retoma del poeta Rilke la identificación que hace entre la escultura *El hombre que camina*, de Rodin, y la actriz italiana Eleonora Duse con su interpretación en *La Gioconda*, de Gabriele D'Annunzio. Duse nacida en Vigevano en 1858 y considerada como una de las más célebres actrices italianas, interpretó esta tragedia en cuatro actos sin utilizar sus brazos. Rilke hace esta comparación pues encuentra en ambas representaciones la consecuencia de una enorme búsqueda creativa por mostrar un cuerpo expresivo.



« Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* y la escultura *El Cristo triste*

Imagen: libro *El arte secreto del actor*

Barba refiere que la pose del actor está inspirada en dicha escultura.

Similar a lo que realizara George McClellan con la imagen del *Discóbolo* y el modelo vivo, la principal diferencia en este caso puede basarse en el concepto que de cuerpo del actor tenía el director. La puesta en escena *El príncipe constante* (1965) fue dirigida por Jerzy Grotowski reformador teatral polaco nacido en 1933 y fallecido en Italia en 1999, para quien el cuerpo actúa como una mente corporizada, definiéndolo como el máximo exponente de la expresión en la realización escénica «el actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual»,<sup>4</sup> la mente aparece en este cuerpo y su aparición queda

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (México: Siglo veintiuno, 1968), 27.

de manifiesto en todos los actos físicos que se desarrollan en el mundo, superando cualquier otra consideración que se tenga de cuerpo.

Laboratorios, escuelas y talleres, fueron los centros donde surgieron con más fuerza los desarrollos creativos escénicos. En su caso Grotowski propuso un laboratorio en el cual el actor pasara por un estado de santificación en el que el cuerpo no sería modelado ni perfeccionado de manera arbitraria por el propio actor, sino que dejaría que éste se convirtiera en actor, pues a su consideración no era un material común que se pudiera modelar, sino que era un organismo en transformación constante.

Así, vemos que la existencia del ser y la materia dependen de la mente, en donde la conciencia cobra importancia pues será la que mantenga al actor en sintonía con el entorno durante una presentación escénica así como en el conocimiento de quién es él y quién es el personaje, pues recordemos que «incluso los dioses, en su solitaria y terrible mismidad necesitan de la magia de la conciencia para diferenciar qué son ellos y qué sus creaciones».<sup>5</sup>

Una manera de interpretar el involucramiento de la mente como origen y parte de un modelado material es citar al director teatral, ensayista y dramaturgo Luis de Tavira nacido en la Ciudad de México en 1948, quien en torno a esto emplea la expresión “paradoja bifrontal” en la que un personaje reaccionará de forma real (pues para él no existe una reacción falsa), pero motivado por un estímulo que sí puede ser ficticio y menciona:

<sup>5</sup> “Sumario”, *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 2.

[http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/gacetitas/OCT\\_2007.pdf](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetitas/OCT_2007.pdf).

<sup>6</sup> Luis de Tavira, “Al hacer teatro, éste ha hecho de mí lo que soy” en *Siete caminos teatrales* (México: Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, 2010), 122.

El actor existe, está aquí. En la presencia, en el aquí y ahora. Si el actor existe, luego puede pensar; ¿en qué piensa?

El personaje es algo por ser. Su consistencia es imaginaria. Así decimos que existe sólo si piensa. O piensa o no existe.

Entonces descubro con claridad en qué debe pensar el actor: en aquel pensamiento que da existencia al personaje.

Eso mismo quería decir Platón cuando define “poiesis” como dar el ser a lo que no lo tiene. Aquí el actor debe pensar en aquello que haga existir al personaje.<sup>6</sup>

Otros acercamientos del teatro con la escultura son mencionados de manera recurrente por Barba, los cuales son influencia para las disertaciones en el presente texto; los diferentes conceptos que desarrolla son ejemplificados y evidenciados en esculturas tanto de Oriente como de Occidente y de diferentes temporalidades. Resulta entonces necesario identificar qué es lo que hay en ellas, que permite proyectar como manifestación constante y clara los preceptos de la Antropología Teatral.

A continuación se presentan algunos puntos a manera de reflexión para dilucidar lo anterior:

- Dichas piezas escultóricas funcionan como elementos que testimonian las características culturales e históricas del tiempo de su realización.
- Son esculturas antropomorfas en las que la materialidad logra proyectar dichos conceptos incluso de forma más clara que el cuerpo de carne y hueso.
- Son esculturas que presentan posturas no naturales, expresivas, con particularidades en su anatomía.
- Tienen la posibilidad de estudiarse por partes para poder cumplir con el fin para el cual fueron usadas como referencias (más adelante se profundizarán dichas relaciones a modo de interpretación para el quehacer escultórico).

Todas estas características encontradas en la escultura tenían como objetivo el identificar al cuerpo del actor como representante de una diversidad orgánica de aquello que ocurría en la escena. Veamos, la renovación del teatro occidental también llamado *Nuevo Teatro Contemporáneo*<sup>7</sup> buscaba a través del cuerpo del actor presentar a la humanidad como parte de un gran ser, poniendo de manifiesto su colectividad y así se proyectó en la escena, «esta invención del espectáculo como cuerpo único (contradictorio, complejo, atravesado por impulsos y tensiones multiformes, por ritmos y respiraciones danzantes) caracterizó de manera más o menos evidente a todos los reformistas del teatro del siglo XX».<sup>8</sup> Mirella Schino nacida en Italia en 1956 profesora de Dramaturgia en la Universidad de Roma y colaboradora de Eugenio Barba describe claramente una de las diferencias surgidas a partir de las reformas; refiere que anterior a éstas la unidad indivisible para el trabajo actoral era el cuerpo ya fuera el del actor o el del personaje, pero la búsqueda de aquel cuerpo orgánico y la

<sup>7</sup> Marco De Marinis emplea la denominación *Nuevo Teatro Contemporáneo* al hacer un análisis de las investigaciones de Meyerhold y Decroux, entre otros renovadores que realizaron sus estudios ya entrado el siglo XX.

<sup>8</sup> Schino, “Natural y orgánico” en *El arte secreto del actor*, 244.

profundización de estos estudios dio como resultado un aislamiento de las partes del cuerpo para crear nuevas conexiones no sólo con el mismo cuerpo sino con otros cuerpos, lo que detona todas las posibilidades de comunicación que pueden establecerse en la escena.

Dicha situación otorga el control de la compleja red creada para la realización escénica, esto debido a que la fragmentación origina una multiplicidad de partes autónomas que a su vez se vuelven más complejas posibilitando un sin fin de relaciones.

Los diferentes segmentos orgánicos pueden relacionarse aplicando criterios similares a los tradicionalmente empleados para vincular la presencia de cada uno de los actores o personajes. Paso, mirada, dirección del movimiento, peso, tronco, texto, brazos, piernas, manos, pies, ritmo, velocidad, intensidad del movimiento, tensión, relajamiento, pueden considerarse sujetos de relación.<sup>9</sup>

En consecuencia el texto dramático dejaba de ser el eje único, por ejemplo, para la creación de un personaje entendiéndose por creación no sólo su aparición sino las características de su desenvolvimiento escénico. Así, un cuerpo fragmentado y el estudio de sus detalles dentro de esta gran red no sólo remite, ejemplifica o alude, sino que se vuelve potenciador de vínculos y posibilidades mayores.

De forma general estos nuevos planteamientos teatrales entienden al artista como creador de una obra o un personaje a través de su propio cuerpo y con su propio cuerpo, artista-(actor)—material-(su cuerpo), el cual es capaz de transformarse física y mentalmente.

Las renovaciones teatrales se desarrollan a partir de nuevas consideraciones del cuerpo con el fin de lograr un cuerpo-en-vida; Antoine Artaud escritor, actor y director escénico francés nacido en Marsella en 1896 y fallecido en París en 1948, planteó la necesidad de presentar al teatro no sólo como literatura, al priorizar la presencia del cuerpo, que es el que hace posible un *habla anterior a la palabra*.<sup>10</sup> En este sentido expone en su poema *Para poner fin al juicio de Dios*:

El verdadero teatro siempre me pareció el  
ejercicio de un acto peligroso y terrible,  
en donde se eliminan tanto la idea

<sup>9</sup> *Ibíd.*, 245.

<sup>10</sup> Santiago Trancón emplea esta expresión para referirse a la unión de la palabra y el cuerpo, priorizando un lenguaje corporal a través de la gestualidad en *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, España, Fundamentos, 2006.

de teatro y del espectáculo  
como las de toda ciencia, toda religión y todo arte.  
El acto del que hablo está dirigido a la  
transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano.  
¿Por qué?  
Porque el teatro no es esa escena en donde  
se desarrolla virtual y simbólicamente un mito  
sino ese crisol de fuego y carne verdadera en donde anatómicamente,  
por aplastamiento de huesos, de miembros y sílabas,  
se rehacen los cuerpos,  
y se presenta físicamente y al natural  
el acto mítico de hacer un cuerpo [...]  
El cuerpo humano sólo muere porque se ha olvidado transformarlo y  
cambiarlo.<sup>11</sup>

Este tipo de búsquedas teatrales corresponden a una renovación que tenía como fin un cuerpo visual, plástico, en movimiento, atendiendo su expresividad a través de su materialidad.

<sup>11</sup> Trancón cita el poema *Para poner fin al juicio de Dios*, de Antoine Artaud, en *Teoría del teatro*, 132.

## 2.2 El cuerpo-en-vida: La anatomía humana en escena.

**C**omo motivo de la Antropología Teatral podemos identificar al cuerpo en vida, aquel idóneo para la realización escénica, mismo que ya se ha mencionado anteriormente pero, ¿qué es y a qué se refiere? Para dar respuesta a estas interrogantes es necesario revisar algunas consideraciones relacionadas con la Antropología Teatral.

Eugenio Barba trabajó en Noruega como obrero y minero antes de realizar en 1961 una estadía en el laboratorio de Jerzy Grotowski, donde se impregnó de sus preceptos, los cuales sirvieron de inspiración para

el desarrollo de sus ejercicios corporales y estudios, mismos que fueron puestos en práctica con sus actores en el Odin Teatret, fundado en 1964 por el propio Barba. La observación y estudio que hizo sobre el teatro en algunos países orientales contribuyó a identificar la necesidad de la creación y aplicación de una técnica corporal por parte del actor para la representación escénica con la cual lograr una presencia poderosa, identificando las semejanzas en aquellas representaciones teatrales y considerando los principios de la preexpresividad.

Por medio de la preexpresividad se pueden identificar los principios de la técnica corporal propuesta en la Antropología Teatral, y que surge como un proceso del que es parte sustancial el deshacernos de aquellos esquemas de conducta adquiridos al estar inmersos en cierto entorno cultural, lo que involucra nuestro comportamiento corporal y mental, lográndose de este modo encontrar nuevas posibilidades de movimiento que no se sujeten a los esquemas de comportamiento “naturales” que realizamos en automático, volviéndonos conscientes de la necesidad de un movimiento que resulte distinto, no casual.

Este rompimiento da como resultado una deformación, una descomposición postural de la anatomía humana presente al realizar aquellas actividades que pueden resultar cotidianas. De este modo la energía que proyecta el cuerpo del actor-bailarín incrementará lográndose la presencia de un cuerpo-en-vida. Este fenómeno es percibido en el espectador quien también tendrá una respuesta ante este cuerpo, tal es el caso de las reacciones *cenestésicas*.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Entendiéndose cenestecia como esa capacidad del ser humano para percibir su cuerpo por medio de sensaciones en las que no influyen los sentidos como la vista, el olfato, etcétera.

La cenestecia puede aludir también a aquellas reacciones o impulsos corporales que de manera inconsciente realiza un individuo al observar a otro individuo haciendo movimientos parecidos.

El nuevo cuerpo-en-vida o extracotidiano, poseerá una vigorosa presencia física, y será consciente y capaz de la posibilidad de sus movimientos. Un nuevo tono muscular surgirá como resultado de las organizaciones de las tensiones, de los juegos de equilibrios y de un movimiento continuo basándose en el principio de la oposición. El constante movimiento traerá como consecuencia la búsqueda de un nuevo equilibrio que requerirá nuevas tensiones y oposiciones proyectando fuerza vital.

La mente forma parte de este proceso pues además de ser la que dirigirá al cuerpo para el desempeño de alguna tarea escénica manteniendo un nivel de energía (el cual será modelado según las necesidades), es la que otorga su calidad de particular a dicha técnica. Así, mente y cuerpo trabajan

de manera sinérgica, por lo que el considerar a una mente preexpresiva que encuentra en el pensamiento una forma de moverse será resultado de percibir a un cuerpo también preexpresivo, o como también lo llama Barba, un cuerpo dilatado.

Enseguida se muestran algunos de los principios de la preexpresividad:

- Deformación consciente y controlada del equilibrio.
- Relación de tensiones corporales.
- Hay movimiento continuo.
- El principio de la oposición (que es el principio de la vida), oposición es tensión.
- El arte es una relación de tensiones.
- La primera tensión es la oposición entre el peso que nos empuja a la tierra y la columna que nos jala hacia arriba.
- Cuando cambiamos de equilibrio la masa se transforma en energía, dándole vida al cuerpo, esta energía se hace teatral cuando se tiene un entrenamiento que evita que se disperse.
- En el entrenamiento la energía individual se modela en una acción precisa para conquistar una autonomía del individuo y una libertad de acción. Se percibe el dominio en los cambios de acción, de precisión y presencia física totales.
- Este tipo de teatro parte de la energía muscular.
- La búsqueda de una técnica personal que pueda modelar energías sin que se estanquen en ese modelar.
- La búsqueda de una temperatura propia, que determina si conserva o no ese dinamismo, es la relación con el espacio físico y social.
- “Un modo de moverse en el escenario manifiesta un modo de pensar” dice Eugenio Barba. Ese pensamiento es proyectado a través de la acción.
- Se parte de un punto para continuar a otro, por una caminos que cambian repentinamente de dirección.
- La preexpresividad alude al movimiento mental que es análogo al movimiento pre-expresivo del trabajo del actor.
- El cuerpo dilatado evoca a una mente dilatada.

- La mente puede saltar, cambiar de dirección, etcétera. Un pensamiento creativo encuentra nuevas formas de organización abandonando la lógica lineal y previsible.
- El pensamiento debe atravesar la forma tangible de la materia yendo más allá de una acción precisa, logrando la desaparición de la obviedad en el significado de la acción.
- Un cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, en excitación.<sup>13</sup>

Al reflexionar en estos principios y en lo anterior expuesto queda de manifiesto que el dividir y separar es inherente al proceso de descomponer, oponer, etcétera, para obtener un cuerpo dilatado.

En los siguientes subcapítulos trataré la segmentación del cuerpo a través de los trabajos realizados por tres autores, Vsevolod Meyerhold con la biomecánica, Etienne Decroux con el mimo corporal (considerados reformistas teatrales) y posteriormente Marco De Marinis con la doble articulación en la que entre otras observaciones, hace un análisis de lo que parecieran paradojas entre la biomecánica y el mimo corporal para lograr clarificarlas. A partir de una revisión de los tres desarrollos se propondrá una interpretación al campo escultórico dentro de la presente investigación.

### 2.2.1 Biomecánica: Las leyes del cuerpo en vida

Vsevolod Meyerhold de quien ya se ha hecho referencia, es uno de los reformadores más importantes del teatro. Nació en Penza, Rusia, en 1874 y murió en Moscú en 1940; director y teórico teatral siempre se sintió en desacuerdo con los principios de la actuación naturalista por lo que desarrolló una teoría interpretativa a la que llamó biomecánica, teniendo como base para ésta la “convención consciente”, aquella con la que se busca que el espectador tenga presente constantemente que es un actor quien está en el escenario frente a él.

La biomecánica (a la que él concibió como las leyes del cuerpo-en-vida) surge en 1922 como resultado de sus investigaciones, mismas que consistían en una serie de ejercicios a manera de entrenamiento a través de movimientos, gestos y reacciones del personaje usando diversos principios como el de la equivalencia y el del equilibrio, de este modo el actor conseguía un autocontrol físico y una conciencia espacial, todo a través de una secuencia de acciones corporales.

<sup>13</sup> Patricia Cardona “Los Principios de la pre-expresividad según la antropología teatral”, *Tramoya*, México, CONACULTA, n. 21 (1989): 26-29.

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3806/198921P26.pdf?sequence=2>

Principios seleccionados y extraídos a partir de su artículo.

Meyerhold vio al cuerpo del actor no como un cúmulo de objeciones o de elementos que inhibir para desempeñar una bien lograda *encarnación*<sup>14</sup> del personaje, sino como ese material que se modela y controla con fines creativos.

En Meyerhold y en otros vanguardistas el cuerpo humano parece concebirse como una máquina infinitamente perfectible que, por medio de intervenciones de su constructor hábilmente calculadas, puede ser mejorada hasta el punto de reducir significativamente su vulnerabilidad y garantizar un funcionamiento perfecto [...] puede disponer libremente de él como de un material moldeable a voluntad.<sup>15</sup>

En este caso el material es base para la existencia de la corporalidad, logrando un grado de perfección altísimo en el cuerpo del actor que lo posibilita para un desempeño escénico eficaz, generando igualmente significados pero a través de otro proceso.

Por medio de la “plástica del movimiento” Meyerhold diseñaba esa serie de movimientos corporales con los cuales crear formas precisas, afirmaba que de ser así los tonos y los sentimientos expresados serían también los precisos pues éstos siempre estarían determinados por las posturas corporales. A través de esta plástica del movimiento involucraba al espectador incidiendo en él para convertirlo en un ser perspicaz que no sólo se dejaría guiar por el diálogo de los personajes, pensando en que los movimientos diseñados en el cuerpo del actor en compañía de los diálogos establecían también nuevas relaciones y no estaban supeditados al diálogo de las palabras, ante lo cual el espectador debía estar preparado.

Los ejercicios de la biomecánica comprendían acciones que aparentaban: lanzar una piedra, patear a otro actor por la espalda o lanzar con un arco, entre otras. Eugenio Barba advirtió después de la observación detallada de dichos ejercicios algunas características importantes:

- Los ejercicios enseñan que la precisión de la forma es esencial en una acción real. El ejercicio tiene un inicio y un final, y el trayecto entre estos dos puntos no es lineal sino rico de peripecias, cambios, saltos, curvas y contrastes. Aun los ejercicios más simples presuponen una multitud de variaciones y tensiones, modificaciones graduales o repentinas de la intensidad, aceleraciones del ritmo, ruptura del espacio en distintas direcciones y niveles.

<sup>14</sup> Fischer-Lichte expone la idea de encarnación a partir del concepto Johann Jakob Engel que lo define como transformar el cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico, es decir, capaz de portar signos referentes a significados lingüísticos del texto dramático en *Estética de lo performativo*, 161.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 167.

<sup>16</sup> Barba, “Partitura y subpartitura”, 79.



- Cada fase del ejercicio compromete todo el cuerpo.
- Cada fase del ejercicio dilata, refina o miniaturiza algunos dinamismos del comportamiento cotidiano. Estos dinamismos se aíslan y montan subrayando el juego de las tensiones, contrastes y oposiciones, es decir, todos los elementos dramáticos básicos que transforman el comportamiento cotidiano en el extracotidiano de la escena.
- Las diferentes fases del ejercicio hacen sentir que el cuerpo no es algo unitario, sino que se vuelve sede de acciones simultaneas [...] se transforma en la dote básica del actor, en su “presencia” dispuesta a proyectarse en direcciones divergentes, y capaz de imantar la atención del espectador.
- A través de la acción los ejercicios permiten asimilar una manera paradójica de pensar, de superar automatismos cotidianos y lograr así adecuarse al comportamiento extracotidiano de la escena.
- El ejercicio es el camino del rechazo: enseña la renuncia a través del esfuerzo y el cansancio para una tarea humilde.<sup>16</sup>

#### « Ejercicio de la biomecánica

Imágenes: Youtube, Contemporary Arts Media-Artsfilms. “Meyerhold’s Theater and Biomechanics-Screener”

En esta secuencia de imágenes correspondiente a un filme original de un ejercicio biomecánico se representa un apuñalamiento y se evidencia cómo la mano del actor que apuñala, antes de ir hacia el cuerpo de la mujer va hacia atrás, como se mencionó anteriormente nunca se va en línea recta, en este caso interviene la acción del rechazo que se inicia desde el opuesto.

Las posturas de transición entre una y otra son preparatorias a efectuar la siguiente postura, generalmente presentan rodillas flexionadas ligeramente y los pies en punta rozan el suelo como en actitud de impulso para un salto (parecidas a la pose de una marioneta), efectuadas en un continuo movimiento comprometiéndolo el centro de gravedad del cuerpo.

El objetivo de la biomecánica con base en dichos ejercicios comprende un cuerpo a través del cual se devela el movimiento del pensamiento, un pensamiento paradójico que elimina automatismos con el fin de lograr la presencia escénica a través de un cuerpo-en-vida en cumplimiento total de sus leyes.

La organicidad es del actor. Pero el diseño es de Meyerhold. Es la huella de un pensamiento que vive a contraimpulsos y se basa en contrastes; que dilata algunos detalles y los monta simultáneamente con otros que “normalmente” pertenecen a fases sucesivas de la acción; que inventa la peripecia como una serie de desviaciones en relación con la línea de conducta previsible. La peripecia no concierne sólo al desarrollo de una historia, se convierte en comportamiento físico, diseño dinámico, danza del equilibrio y las tensiones contrastantes.<sup>17</sup>

En la cita anterior se encuentra un aspecto interesante a tratar, es decir, el caso de los contrastes, y es que el pensar en ellos inevitablemente alude a diferencias entre las partes del cuerpo en cuanto a acciones, tamaños, formas, tensiones, expresividad, etcétera, lo cual es condición para que se establezca un efecto de contraste, esto resulta entendible en el contexto antes expuesto con el que se clarifica un fundamento sustancial de la biomecánica, que es el hecho de que todo el cuerpo interviene para la realización de cada uno de sus movimientos por más mínimos que éstos sean. De nuevo los contrastes aludirán a un cuerpo separable, dividido y segmentado.

Vemos como los principios de la biomecánica, ya sea a través de la postura inestable, el equilibrio precario, la dinámica de los contrarios o la danza de la energía, están claramente presentes en el nivel preexpresivo del actor.

### 2.2.2 Mimo Corporal: La división intercorpórea

Etienne Decroux, actor parisino nace en 1898 y muere en París en 1991, manejó el nivel preexpresivo del actor construyendo y articulando la presencia de una manera que no tenía precedentes en el teatro occidental. Identificó las semejanzas de los teatros del mundo en sus principios y no necesariamente en sus espectáculos como tales.

Pondera una representación no realista y propone una jerarquización u organización en orden de importancia de los órganos, dando prioridad a la articulación del tronco que incluye: la cabeza, el cuello, el pecho, la cintura y la pelvis.

Renovó la idea del mimo estereotipado del siglo XIX con el fin de representar el pensamiento y sus cualidades implícitas en la manera o actitud con la que podía ser llevada a cabo una acción (como estar levantando o empujando objetos con características físicas y matéricas

<sup>17</sup> *Ibíd.*, 87.

específicas), sustituyendo las fuerzas presentes en las técnicas cotidianas del cuerpo. Como base de lo anterior se puede identificar la búsqueda del equilibrio que compromete al sistema muscular y óseo compensando la resistencia con lo que se logra un “contrapeso”, el cual se manifestaba en los siguientes niveles:

- cuerpo y gravedad terrestre.
- cuerpo y materia.
- cuerpo e ideas/pensamientos/sentimientos.
- cuerpo y otro cuerpo.

Por tanto, el comportamiento del actor según Decroux tenía como bases:

1. El trabajo físico, con cualquier nivel de exigencia energética, pudiendo ser alguno que demandara extrema fuerza, también la ejecución de cierto deporte, o bien el desempeño una actividad precisa y sutil.
2. El pensamiento, al que también consideraba trabajo.

A partir de éstos propone ciertos modelos de acción:

- *Homme de sport*: es el trabajo rudo, aludiendo al momento cuando el hombre debía realizar todo manualmente; requiere de vigor y un gran esfuerzo constante, puede tratarse de un trabajo manual con iguales niveles de exigencia. «Intercorporalmente podemos hablar del uso de grandes contrapesos donde todos los órganos del cuerpo están obligados a actuar en armonía para realizar el trabajo».<sup>18</sup>
- *Homme de salón*: está inspirado en la clase aristócrata que pasaba su tiempo en los grandes salones se caracteriza por un nivel menor de esfuerzo direccionado a la ejecución de acciones más pequeñas y livianas pudiendo ser realizadas de forma simultánea.
- *Homme de songe*: se caracteriza por la permanencia del equilibrio precario, es una acción sin oposiciones ni resistencias, el peso parece no existir.
- *Estatuaria móvil*: es la resultante de una articulación en la que el pensamiento queda de manifiesto a través de la segmentación del tronco y del movimiento del cuerpo, o bien recordando a Eugenio Barba: “Un modo de moverse en el escenario manifiesta un modo de pensar”. Este movimiento retrato de ideas es compuesto a partir de las leyes del

<sup>18</sup> Igor de Cuadra, “Utopías del cuerpo del actor en el s. XX: el mimo corporal. El actor-Marionera: del übermarionette de Gordon Craig al mimo corporal de Etienne Decroux”, *Página Transversal*. <http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>.

equilibrio (contrapesos, oposiciones y variaciones de ritmo, dirección e intensidad) y que es esculpido por el espacio de manera tridimensional.

Por medio de los cuatro modelos anteriores podemos entender que acción y pensamiento son proyectados por un cuerpo a través de una expresión material siempre artificial o distinta de la propia o en palabras de Decroux «el mimo se halla cómodo en la incomodidad».<sup>19</sup>



« *La estatua*

Imágenes: Youtube, Projetomimicas. "Le Theatre d'Etienne DECROUX (DOC)"

En esta secuencia de imágenes de un filme original que corresponde a la presentación *La estatua* de 1961 aparece Decroux modelando y cincelando como si estuviera esculpiendo un mármol, en cierto momento el escultor hace la mímica de caminar alrededor de la estatua, la cual gira para dar la apariencia del recorrido para observar la figura desde todos los ángulos sin la necesidad de que el espectador se mueva.

Es pensamiento y acción física, es observar, cincelar, tocar, verificar, decidir, dudar, como reflejo de un análisis del trabajo del escultor que implementa los cuatro modelos de acción mencionados anteriormente.

Decroux analizó concienzudamente el cuerpo del actor advirtiendo la necesidad de recomponerlo, y dentro de la *Estatuaria móvil* pareciera haber encontrado influencia inspiradora en la escultura de Rodin, al respecto Borja Ruiz comenta:

<sup>19</sup> Eugenio Barba cita a Etienne Decroux en "Antropología teatral", 25.

El maestro francés parece preguntarse ¿Si el Pensador de Rodin comenzase a moverse cómo lo haría? ¿Qué tipo de articulación corporal correspondería estéticamente a esa actitud y presencia estatuaría? Por un lado, en su dimensión conceptual, la metáfora del pensamiento se encarna trasladando el drama al mismo cuerpo, haciendo que un segmento corporal roce, resista o luche con otro.<sup>20</sup>

De este modo también se identifica en el cuerpo la presencia de una espacialidad interna o “espacio intercorporal”, es decir, cabeza a cuello, cuello a tronco, tronco a piernas, correspondientes a la necesidad de un esfuerzo dinámico constante, que permite movimientos secuenciales, opuestos o simultáneos de estas partes. Considerando que aquellas partes que no estén en movimiento deberán permanecer necesariamente inmóviles.

Los movimientos básicos que el tronco puede realizar son:

- **Inclinación.** Lateral desde una mirada frontal del cuerpo, inclinación que se da sobre el plano lateral. Pueden ser inclinaciones a la izquierda o a la derecha.
- **Inclinación en profundidad.** Desde una mirada frontal del cuerpo, inclinación sobre el plano sagital. Pueden ser inclinaciones hacia adelante o hacia atrás.
- **Rotación.** Rotación sobre el eje vertical del cuerpo. Se puede rotar hacia la izquierda y la derecha. Generalmente en un octavo del círculo.
- **Traslación.** Implica la inclinación de la parte del cuerpo que está debajo de la que se traslada. Si, por ejemplo, la cabeza se traslada hacia la derecha, el cuello se inclina en esa dirección mientras la cabeza permanece vertical.<sup>21</sup>

Decroux veía a los brazos como elementos no esenciales respecto al resto del cuerpo, la manera de compensar esta presencia la encontró focalizando la energía en el tronco para identificarla y proyectarla a las partes necesarias. Este proceso genera aquella energía que es indispensable para la escena, lo cual se puede entender de la siguiente manera:

<sup>20</sup> Borja Ruiz, *El Arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (Bilbao: Artezblai SL, 2008), 250.

La oposición creada por la desaparición de una parte del cuerpo provoca resistencias o contrapesos (que sabemos que causan una preexpresividad) en la acción, volviéndola más compleja, requiriendo mayor esfuerzo por parte de un cuerpo que se apreciará dilatado, atravesado por tensiones surgidas con el fin de corresponder a dicha demanda energética. Lo

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 246.



« *La fábrica*

Imágenes: Youtube,  
Projetomimicas. "Decroux-L'Usine"

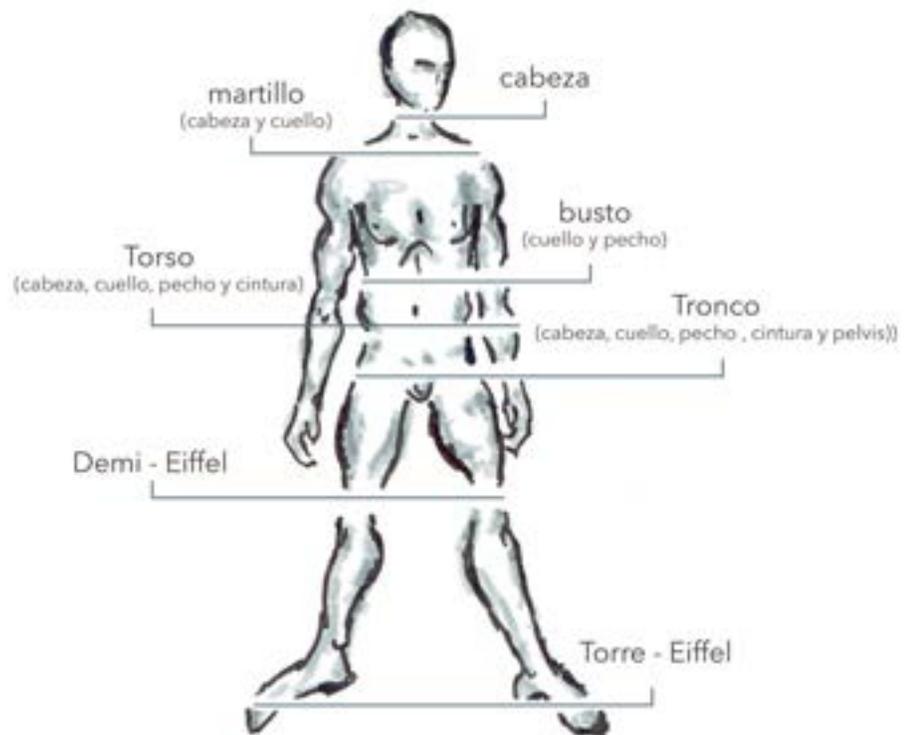
En esta secuencia de imágenes de un filme original que corresponde a la presentación *La fábrica* de 1961, se aprecia a través del contraste en los colores y las formas del vestuario de los actores las líneas del cuerpo, así como otros conceptos antes mencionados, desarrollados por Etienne Decroux.

anterior refleja en un tipo de segmentación a partir de la voluntad y la posibilidad de mover o ausentar una parte del cuerpo, al mismo tiempo que demanda un rigor como el que debe tener un músico, el cual a través del dominio del solfeo consigue tocar las notas precisas de una composición musical.

Trabajó con un entusiasmo revolucionario para hacer un cuerpo humano artificial, artístico, mediante la transformación de éste en un teclado, cuyas divisiones fueron, cabeza, martillo (una combinación de cabeza y cuello), busto (cabeza, cuello y pecho), torso (cabeza, cuello, pecho y cintura), tronco (cabeza, cuello, pecho, la cintura y la pelvis), semi-Eiffel (de la cabeza a las rodillas), y la Torre Eiffel (el cuerpo entero). Visualizó al cuerpo de la misma manera como lo haría un “artesano haciendo una marioneta de piezas unidas por un hilo, o un escultor haciendo un modelo articulado”.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Thomas Leabhart, *Etienne Decroux* (New York: Routledge, 2007), 40. Traducción propia del inglés:

He worked with a revolutionary zeal to make the human body artificial, artistic, by transforming it into a keyboard, whose divisions were, head, hammer (a combination of head and neck), bust (head, neck, and chest), torso (head, neck, chest, and waist), trunk (head, neck, chest, waist, and pelvis), demi-Eiffel (from head to knees), and Eiffel Tower (the whole body). He viewed the body in the same way as would a “craftsman making a string marionette, or a sculptor making an articulated model”.



División de la anatomía humana presentada por Decroux. A la consideración de un segmento o a la agrupación de dos o más, les dio nombres peculiares los cuales son descritos en la imagen.

Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio a partir de la adaptación de Thomas Leabhart.

### 2.2.3 La doble articulación:

#### El uso del cuerpo y el montaje de la acción

La acción física y la eficacia escénica hallan su esencia en la corporalidad como posibilitadora de conexiones sin límites, como lo menciona Mirella Schino:

La búsqueda de los principios del arte del actor y la investigación científica sobre el movimiento y la construcción de la organicidad impulsó a los maestros reformadores del siglo XX a individuar las acciones de distintas partes del cuerpo que pueden ensamblarse con otras partes del mismo cuerpo, o conectarse, en una dimensión superior, con las células de las acciones de otros cuerpos.<sup>23</sup>

Marco De Marinis, teórico teatral italiano especialista en teatro del siglo XX, identificó a la acción física del actor y su eficacia en escena como parte común y fundamental en aquella redefinición teatral a partir de la actividad de directores y pedagogos que como consecuencia de su quehacer fundaron las primeras escuelas de teatro. Por lo que aquella idea de articular el cuerpo del actor como en el caso de Meyerhold y de Decroux fue objeto de su estudio.

Con el nombre de *doble articulación* De Marinis analiza el proceso por el que una acción física se convertirá en una acción real, para lo cual deberá convertirse primero en forma artificial evitando así automatismos (físicos y mentales) en el actor, teniendo como fin aquel cuerpo-en-vida o dilatado.

Ahora bien, la primera articulación corresponde al cuerpo y la segunda articulación al movimiento y la acción escénica.

La primera articulación:

Se refiere a la acción de fragmentar el cuerpo del actor en las partes mínimas estableciendo una sintaxis entre las partes divididas a partir de la premisa que establece la siguiente jerarquización: primacía del tronco sobre la cabeza y las extremidades, entendiendo al centro del cuerpo como potencia expresiva.

Una acción verdadera produce un cambio de las tensiones en todo el cuerpo, por tanto, un cambio en la percepción del espectador. En otras palabras tiene origen en el tronco, en la columna vertebral. El codo no mueve la mano, ni el hombro el brazo, sino que es desde el torso de donde se origina cada impulso dinámico.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Schino, "Natural y orgánico", 244.

<sup>24</sup> Barba, "Partitura y subpartitura", 78.

Una vez que ha sido fragmentado deberá recomponerse o re-articularse como una anatomía artificial en la que estén presentes los contrapesos, el desequilibrio, etcétera. Se trata de pasar de un cuerpo cotidiano a un cuerpo ficticio, extracotidiano, ese cuerpo dilatado, expresivo en escena y que exalta la vitalidad.

Detengámonos en esa primera fase, la fragmentación o desarticulación, al seleccionar los elementos o las distintas partes del cuerpo se reconoce cierta autonomía de las mismas. Ante tal panorama se presentan dos posibilidades: la de la independencia de los órganos que permite el movimiento de sólo alguna parte del cuerpo, y otra que se refiere a la colaboración por mínima o imperceptible que sea de todos los fragmentos en un movimiento como lo señalara Meyerhold con su biomecánica «... si se mueve la punta de la nariz, se mueve todo el cuerpo. Todo el cuerpo toma parte del movimiento del órgano más pequeño».<sup>25</sup>

La identificación y jerarquización de los componentes corporales es entonces una tarea muy importante que tiene como fin la presentación de un fragmento del cuerpo con un nivel expresivo de enorme magnitud aún en la aparente inmovilidad, algo así como sucede con el concepto de figura parcial. Esto nos habla de la posibilidad de que separadas las partes se pueda realizar una colaboración o un involucramiento de las mismas con el fin de focalizar el movimiento de una de ellas, ahora bien, ¿cómo es que nace esta necesidad de unión y de colaboración?

Podemos pensarlo como una maquinaria, un fragmento que necesita del otro pero que es considerado y valorado desde su independencia.

De este modo se ven reflejadas las visiones de Meyerhold y Decroux, ambos con posturas al respecto que en apariencia son distintas, pero como a continuación lo explica De Marinis tienen a fin de cuentas un sustento unificador:

<sup>25</sup> Marco De Marinis cita a Vsevolod Meyerhold, “Al trabajo sobre las acciones físicas: la doble articulación” en *El arte secreto del actor*, 251.

<sup>26</sup> *Ibíd.*

Tanto la implicación de todo el cuerpo en el movimiento más pequeño, como el hecho de bloquear una parte del cuerpo para actuar sólo con otra, constituyen comportamientos artificiales, no naturales, no espontáneos, no fáciles. En suma, ambos, aunque sea de maneras diferentes, van en contra del principio del concepto del mínimo esfuerzo que regula el comportamiento cotidiano.<sup>26</sup>

### Segunda articulación:

Se refiere a la segmentación de la acción física sobre el comportamiento reflejado en el montaje escénico. Comprende gestos, movimientos y actitudes, los cuales son segmentados en acciones mínimas para ser posteriormente recompuestos, estableciéndoles una nueva secuencia.

Para lograrlo, los tres fundamentos principales a considerar son:

- Juego de contrastes.
- No linealidad de la acción.
- No previsibilidad en la acción.

Son claras las referencias a la estatuaría móvil y a la biomecánica, con lo que se evidencia a través de la doble articulación las posibilidades que un cuerpo desarticulado y recompuesto ofrece para la obtención de un cuerpo-en-vida, que se vuelve la conexión con el exterior, y es que la percepción que poseemos del mundo es a través de él, nuestra consciencia del “yo” está creada a través de la imagen corporal que percibimos de nosotros mismos.

De este modo podemos ver que el teatro contemporáneo es resultado de volver los ojos y atender el hecho teatral como un fenómeno colectivo gracias a la comunicación que se establece entre el actor y los espectadores, consecuencia de las renovaciones concretadas en el siglo XX que buscaron romper con los modelos de teatro como una “puesta en escena de un texto dramático” o como “representación mimética de la realidad”, poniendo al cuerpo del actor en el centro del Teatro.





El  
cuerpo  
*de la*  
marioneta,  
espacio *para la*  
interpretación

Podemos infringir los confines pero no ignorarlos.



EUGENIO BARBA



### 3.1 Un preámbulo a la interpretación o sobre la interpretación interdisciplinar

Tanto en las figuras parciales correspondientes a la estatuaria clásica y en sus reproducciones en yeso como en el proceso por medio del cual Rodin realizaba sus esculturas y que nos habla de un profundo estudio de síntesis y reducción de la forma, encontramos cuerpos divididos y anatomías artificiales; pero la manera en la que a continuación se propone establecer una relación entre la representación de la anatomía humana en la escultura y los conceptos usados en las técnicas de entrenamiento actoral como la biomecánica o el mimo corporal dentro de las renovaciones teatrales del siglo XX es a través de identificar aquellos conceptos en la creación escultórica, para lo cual es necesario llevar a cabo una interpretación de los mismos para su aplicación y adecuación en la escultura.

Pero, ¿qué es interpretar? Para el efecto de la presente investigación retomo cuatro definiciones de la RAE:

- Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto.
- Traducir algo de una lengua a otra, sobre todo cuando se hace oralmente.
- Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos.
- Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad.

Por lo tanto consiste en concebir y comprender algo para trasladarlo y expresarlo una vez procesado en una nueva circunstancia, es esta actividad la que se vuelve útil para incorporar las técnicas y conceptos antes tratados del teatro hacia el ejercicio escultórico.

A partir de la idea de interpretar y trasladar, es que resulta apropiado establecer como un sustento el término transdisciplinar que Roberto Follari emplea para identificar: «la interacción de disciplinas diferentes (a través de sus categorías, leyes, métodos, etc.), en el sentido de que las modalidades de una de ellas sirven al objeto de otra, y son incorporadas por esta última».<sup>1</sup>

Es preciso hacer una aclaración al respecto, y es que más allá de un asunto de polisemia no hay un acuerdo o consenso en relación con el término *interdisciplina* por lo que es complejo el definir el tipo de relaciones que se pueden establecer entre las disciplinas y aún más con el surgimiento de una diversidad de términos desarrollados al respecto como son la transdisciplina, multidisciplina, intradisciplina, polidisciplina, etcétera; considerando además que son creados y atendidos desde las ciencias, podemos entender esta situación con el siguiente enunciado: «La interdisciplinariedad se irá adelantando a sus definiciones por la simple razón de que el conocimiento está topándose con sus propios límites y, por tanto, necesita nuevos recursos de estudio».<sup>2</sup>

Follari emplea ésta y otras definiciones sobre interacciones en disciplinas científicas, sin embargo, él mismo dice que el realizar vínculos con disciplinas artísticas no es imposible o infecundo, sino que para los fines de su estudio no le resulta conveniente.

Ahora bien, es esencial atender cómo es que se están o se estarían relacionando dichas disciplinas, incluso verificar si lo están haciendo, pues de ahí surge la consideración de una investigación *interdisciplinaria*. Además, estas relaciones contribuyen a aclarar el uso del término interdisciplina en las artes.

Al realizar una investigación con estas características, pueden presentarse dos panoramas: el primero, en el que al estar inmersos en dicha exploración se deba reconocer cuáles son las diferentes disciplinas involucradas, y el segundo, en el que hay que identificar las disciplinas o campos de estudio

<sup>1</sup> Roberto Follari, “Estudios culturales, transdisciplinariedad e interdisciplinariedad (¿hegemonismo en las ciencias sociales latinoamericanas?) de los líderes tradicionales”. Utopía y Práxis Latinoamericana, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, CONICET, n. 14 (2001): 41. El término transdisciplina está basado en los estudios de Jean Piaget en *La epistemología de las relaciones interdisciplinarias*, Follari logra clarificarlo aunque invierte el significante pues Piaget lo refiere a interdisciplina, mientras que Follari a transdisciplina.

<sup>2</sup> Olga Pambo, “Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión”, *Interdisciplina*, México, CEIICH-UNAM, n. 1 (2013): 28.

que será necesario incluir o de los cuales uno se valdrá para realizar la investigación, sin embargo, en ambos casos la aproximación debe surgir a partir de propósitos y objetivos prefijados.

En cuanto a la relación de las disciplinas, además de saber cuáles son los campos de estudio y las relaciones entre ellos, asunto primordial es reconocer cómo el problema planteado es visto y tratado desde cada disciplina, es decir, debe ser asimilado desde la individualidad de cada perspectiva. De esta manera se muestra el camino por el cual se puede tejer una red de estudio a desarrollar o bien, el camino para reformular una situación que puede ser considerada como un problema de conocimiento.

Establecer una base que dé una estructura histórica y cultural, servirá para lograr un desarrollo óptimo de la investigación, analizando para tal fin de dónde provienen los elementos componentes del problema, a qué se refieren y cuál es la condición actual de los mismos. «Cada contexto histórico-cultural forja concepciones valiosas de la integración del conocimiento, así como importantes visiones sobre su viabilidad y pertinencia, las cuales no son excluyentes sino complementarias».<sup>3</sup>

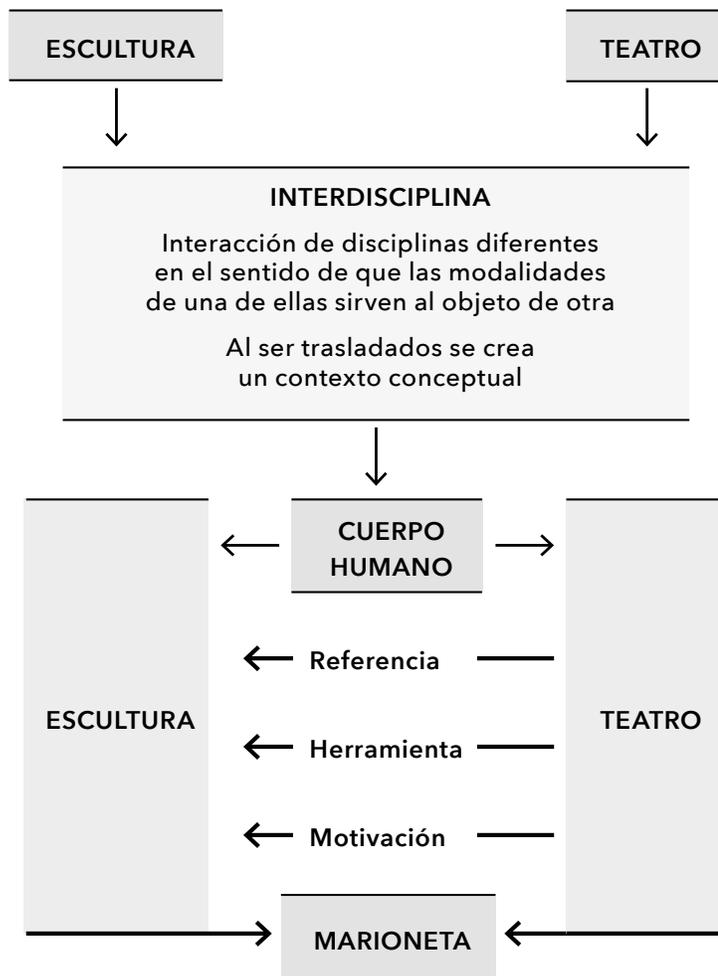
De aquí el fundamento del estudio interdisciplinar en la propuesta escultórica que más adelante se presentará, en el sentido de la apertura contundente y consciente a este tipo de prácticas que promovieron las tendencias antes mencionadas, dando oportunidad de permear conceptos, acciones, estudios, fundamentos y manifestaciones artísticas, incluso dentro de las artes, involucrándose unas con otras.

Con base en lo anterior se ha desarrollado para el presente trabajo una estructura basada primeramente en la concomitancia de las disciplinas; de modo que al intentar establecer un diálogo entre la escultura y las artes escénicas hay que pensar en un diálogo entre las artes del tiempo y las del espacio. Se propone como base a partir de la cual desarrollar lo anterior a los preceptos que establece la preexpresividad, es decir, una serie de enunciados (anteriormente expuestos) para el acondicionamiento de un cuerpo en punto para una realización escénica, y que preparan al actor integralmente para el proceso creativo.

<sup>3</sup> Juan Carlos Villa Soto y Norma Blazquez Graf, “Vinculación de los enfoques interdisciplinarios: clave de un conocimiento integral”. *Interdisciplina*, México, CEIICH-UNAM, n. 1 (2013): 8.

Las características del pensamiento creativo en los diferentes campos disciplinares o en las diferentes situaciones en las que se observan los

procesos. Frente a la idea de si el proceso creativo es siempre intencional o dependiente de los campos de estudio, la mayor parte de los autores consideran que se requiere iniciar la búsqueda de explicaciones a un fenómeno al tiempo que se van incorporando nuevas ideas en el conocimiento existente.<sup>4</sup>



« La estructura interdisciplinar supone un sistema total que permite compartir información generando interacción entre la escultura y el teatro.

Elaborada por Rodrigo Orduño Bucio.

<sup>4</sup> Alberto López B., Fernando Hernández H., y J.M. Barragán Rodríguez, *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía* (Barcelona: Angle, 1997), 133.

Esta consideración es inevitable al pensar en el involucramiento de la subjetividad en el proceso de construcción del significado al entrar el espectador en contacto con la obra. Aquellas propuestas artísticas contemporáneas que comprometen una reconstrucción e interpretación autónoma del espectador testimonian una inclinación del acontecer actual del mundo del arte a lecturas que son más variadas cada vez, estableciendo probabilidades, indeterminaciones y ambigüedades que promueven actitudes de acción distintas para cada ocasión, acciones a tomar para el artista y para el espectador. Para Edgar Morin la acción es estrategia y al respecto dice:

La estrategia permite, a partir de una decisión inicial, imaginar un cierto número de escenarios para la acción, escenarios que podrán ser modificados según las informaciones que nos llegan en el curso de la acción y según los elementos aleatorios que sobrevendrán y perturbarán la acción.<sup>5</sup>

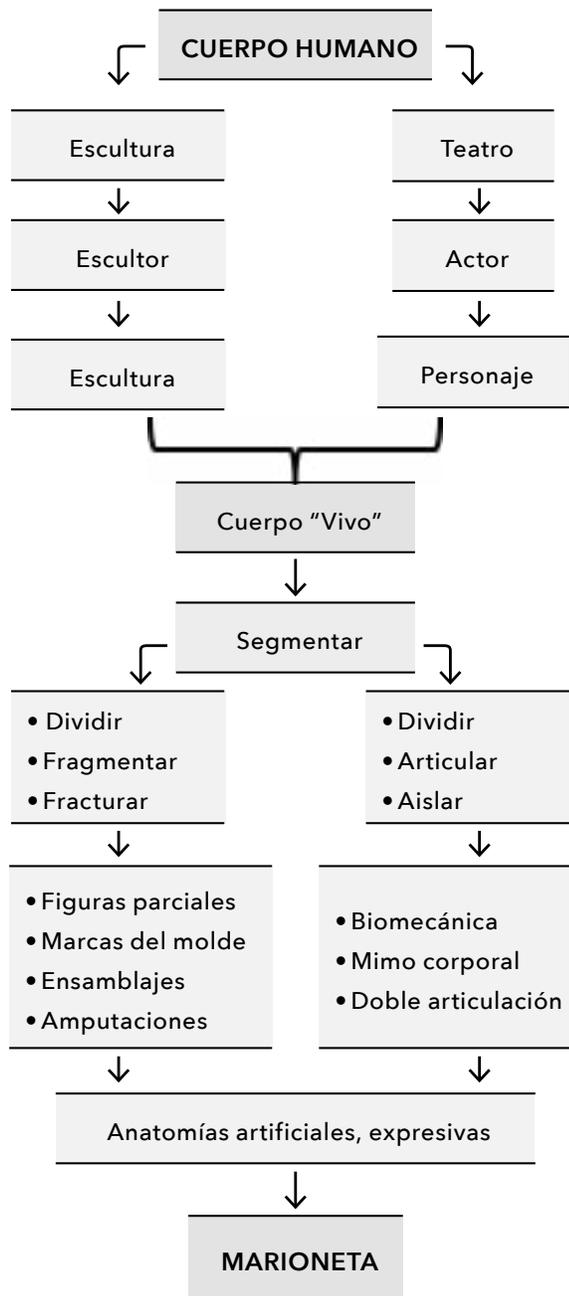
Ante tal panorama, y retomando el concepto de acción antes señalado, se puede considerar como una acción a un sin fin de eventos y situaciones que ocurren, por ejemplo, en la ejecución escultórica y posteriormente en la realización escénica.

Así que yendo más allá de las referencias escultóricas empleadas para ejemplificar y entender algunos principios de la preexpresividad, es necesario realizar desde el ámbito escultórico la interpretación de éstos para lo cual la doble articulación de De Marinis será el eje, pues retoma ambos desarrollos teatrales (la biomecánica y el mimo corporal) que contienen los principios preexpresivos del cuerpo-en-vida, a partir de los cuales el propio actor investiga y llega a un proceso personal del conocimiento de su propio cuerpo en el que la energía corporal, su condensación, su flujo, su transmisión y dirección no sólo dentro del cuerpo, sino también hacia otros cuerpos se reflejará en movimiento a través de la dilatación, la tensión, el ritmo y la fragmentación; esta tensión junto con el espacio como posibilitador y unificador serán condicionantes para el surgimiento del movimiento.

<sup>5</sup> Edgar Morin,  
*Introducción al pensamiento  
complejo* (Barcelona, Gedisa,  
2003), 113.

Por lo tanto, el actor modela su cuerpo a través de la energía direccionada en su propio cuerpo, un cuerpo visual, plástico, en movimiento, atendiendo su expresividad por medio de su materialidad.

El primer vínculo propuesto tiene como fundamento el interés de ambas disciplinas por un cuerpo-en-vida, así pues, los recursos empleados para tal fin fungen como delimitadores y guías básicas. Así que el diálogo comienza a establecerse a partir de referencias entre teatro y escultura. Es decir que gracias a estas mismas relaciones se les puede identificar de un modo distinto del que eran antes de entrar en reciprocidad.



« La estructura de la relación interdisciplinar a partir de la creación de un marco conceptual común.

Elaborada por Rodrigo Orduño Bucio.

## 3.2 La marioneta y el doble uso del espacio en la representación escultórica de la anatomía humana

La fragmentación del cuerpo humano en la representación escultórica puede ser entendida como una división, incluso como una separación de las partes, lo cual implica la existencia de un espacio entre ellas. Lo anterior cobra especial sentido si se considera que dicha separación esté dada a partir de la división estratégica de las partes en una representación figurativa de la anatomía humana, ahora bien, ¿a qué fin puede corresponder esa división?

Para dar respuesta a la pregunta analicemos el significado de la presencia del espacio en relación con la escultura y cuál puede ser su importancia.

La tridimensionalidad es la característica principal de la escultura, al situarse en un espacio real, aquel en el que el hombre realiza sus actividades, se establece una relación entre escultura y cuerpo humano, además podemos advertir al espacio no sólo como esa esfera envolvente o contenedora sino también como un componente intercorporal en la organización escultórica.

Esto es lo que hace que el concepto de espacio sea constantemente tratado en un principio por el escultor, y aunque resulta complejo de abordar, en el presente estudio será comprendido como un elemento potenciador y constitutivo de la pieza, posibilitador de la unión de las partes, es decir, como un medio expresivo; pero, ¿cómo entender y establecer al espacio como un elemento unificador cuando su presencia remite a una ausencia, una carencia o incluso una separación?, si cuando al hablar de escultura resulta inevitable pensar en materialidad, en masa, color, volumen, textura, etcétera.

Esta consideración toma nuevos rumbos porque interviene la identificación de la representación escultórica con aquello que en lo cotidiano nos facilita o limita, con esa herramienta a través de la cual se experimenta el primer contacto con el exterior, es decir, nuestro cuerpo.

El torso humano es la masa centrada, la base de operaciones de la cabeza y las extremidades, pero a la vez está poseído por vectores intrínsecos. El torso romano del Belvedere, aun careciendo de extremidades se retuerce y pandea vigorosamente. Al mismo tiempo, no es preciso conocimiento alguno de la anatomía humana para ver en el volumen escultórico del torso un fragmento, es decir, un comienzo desprovisto de continuación.<sup>6</sup>

Así pues, si percibimos una escultura que se presenta dividida, esta división puede corresponder a una segmentación, una fragmentación, una separación, incluso a una mutilación como el caso de *El Torso del Belvedere*, en el que el espacio rodea a la escultura por toda su superficie, interactuando con una sola pieza, de la que se desconoce el destino de las extremidades y de la cabeza. Considerando la cita anterior podríamos entender a la estatua como poseedora de unidades lineales que apuntan en diferentes direcciones que surgen del centro y se mueven hasta la superficie del mármol. Ahora bien, enfoquémonos en la segmentación, una división de un todo en la que se puede analizar la parte que es separada por un espacio que la envuelve en relación con el resto de la escultura.



« Los vectores surgen desde el centro de la escultura, en este caso un torso, y llegan hasta la superficie o *khros* (la piel en cuanto a límite del cuerpo en contacto con el exterior), si hacemos referencia a la Grecia de Homero.

Elaborada por Rodrigo Orduño Bucio.

<sup>6</sup> Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las Artes Visuales* (Madrid: Akal, 2001), 165.

Es precisamente ese espacio entre las partes el que se vuelve necesario ya sea para establecer una lectura visual o para potenciar y categorizar las partes que son elementos constitutivos de un todo. Si pensamos en el movimiento podremos encontrarle un fin útil a esa separación, es decir, estaría basado en las articulaciones, aquellas partes del cuerpo que permiten la flexión y el movimiento rompiendo con la rigidez.

La forma como estructura o disposición de las partes. A través de la cual observamos los elementos con relación a conceptos tales como simetría, orden y proporción, aspectos todos ellos que son considerados de algún modo objetivables por sus significados tanto racionales y en cierto sentido regulares, como expresables en términos aritméticos. Es el modo más firme y permanente de los mantenidos en la historia del arte y en que se desarrollaron los distintos tipos de cánones tanto egipcios como griegos.<sup>7</sup>

La formas resultan elementos expresivos y significativos por sí mismos.

Formalmente un cuerpo segmentado en articulaciones basadas en la anatomía humana lo podemos encontrar también en la figura de la marioneta, la cual ha sido objeto de estudio de diferentes disciplinas por su potencial expresivo y su capacidad de ilustrar o dilucidar a través de ella conceptos complejos.

Sobre la consideración de la marioneta como cuerpo escultórico es Pablo de Arriba del Amo quien hace una precisión muy conveniente al presente trabajo, dice al respecto:

En la marioneta que representa a un determinado personaje mediante una composición volumétrica concreta. Se puede considerar como una pieza escultórica ya que los medios expresivos utilizados para crear esa imagen son propiamente escultóricos, sin importar, al hacer esta apreciación, que los volúmenes puedan o no articularse o cambiar en su organización, puesto que, a pesar de los cambios, van a seguir representando a ese personaje, es una pieza creada para moverse o, si se prefiere, para ser movida; la representación de una acción por medio de una marioneta se lleva a cabo con movimientos reales como en el teatro o la danza, con la salvedad de que en esta ocasión esos movimientos los materializa el artista a través de esos volúmenes inertes pero articulables en el espacio y en el tiempo.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Consuelo de la Cuadra González-Meneses, “Forma y materia” en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* (Madrid: Akal, 2006), 39.

<sup>8</sup> Pablo de Arriba del Amo, *Materiales Didácticos Volumen II* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1993), 40.

La exaltación de un proceso escultórico en la creación de una marioneta da como resultado una valoración para el enriquecimiento del ámbito de la escultura, entendiéndola como un objeto propicio para la experimentación

y expresión plástica; percibiéndola como cuerpo en constante transición; donde los distintos signos escénicos y escultóricos, pueden relacionarse en una sinergia próspera.

La exaltación de un proceso escultórico en la creación de una marioneta da como resultado una valoración para el enriquecimiento del ámbito de la escultura, entendiéndola como un objeto propicio para la experimentación y expresión plástica; percibiéndola como cuerpo en constante transición; donde los distintos signos escénicos y escultóricos, pueden relacionarse en una sinergia próspera.

Otto Friedrich en *Hombre y Espacio* hace una revisión etimológica con la que establece las características del concepto de espacio. Retomo tres enunciados que son premisa para la consideración del espacio como posibilitador, como un elemento constitutivo de la obra escultórica que logra resignificarla a cada momento, a diferencia de ese espacio que envuelve a la escultura y que se relaciona con ella gracias a alguna oquedad o que incluso logra atravesarla generando un lugar que pareciera ser destinado a recibir algo (en este caso el espacio nunca será divisor de la materia), pero interactuando siempre con un solo elemento o volumen matérico.

A continuación presento los tres enunciados propuestos por Friedrich relacionándolos con el cuerpo de la marioneta:

- 1) «El espacio como “holgura” o “margen de juego” (Spielraum) también existe entre los objetos. Pero espacio es aquí a la vez holgura para el movimiento, es espacio intermedio entre las cosas. Sólo es espacio en cuanto está vacío, es decir, que sólo llega a la superficie de las cosas pero no penetra en ellas».<sup>9</sup>

Este enunciado se puede reflejar en la interacción de dos o más objetos teniendo como límite al otro objeto, es decir, el choque de dos cuerpos a partir del cual quedaría restringida dicha libertad; es importante mencionar que la restricción de movimiento ocasionada por el choque de los mismos ocasiona una fricción, lo que se percibe como una tensión entre esos dos cuerpos proyectando la sensación de movimiento inminente. Otra restricción es cuán lejos puede estar un objeto del otro, en este caso sería el hilo o argolla que sirven de amarre entre las piezas (segmentos de la marioneta) las que establecen la distancia y por ende el

<sup>9</sup> Otto Friedrich B., *Hombre y espacio* (Barcelona: Labor, 1969), 43.

rango de movimiento. Un hecho a notar es que a pesar de que este hilo o argolla funcionan como conector físico y útil entre las partes, ante la materialidad de los segmentos, llegan a ser un elemento secundario (caso aparte merecen los hilos de mando).



✧ *Lloyd George*

Imagen: archivo personal

El espacio entre las partes de la marioneta permite el movimiento.

Museo de la ciudad, Múnich, Alemania.

Pero, aún sigue existiendo la interrogante de por qué considerar al espacio como conector. Veamos, la forma escultórica, en este caso un segmento entero, está envuelto por espacio, y es el punto de la superficie de dicho objeto que esté más cercano a otro donde se crea esa conexión que funge como puente energético entre los segmentos o como un vector que logra ser continuidad del vector que nace de la materia pero que sólo llega hasta la superficie de la misma. Es precisamente esa cercanía la que evidencia un espacio, “un espacio entre las cosas” como dice el primer enunciado de Friedrich, generando algo así como una pausa en un recorrido visual, entendiéndose que el recorrido no termina al concluir el segmento sino que ese vector espacial nos conduce a otro segmento. Recordemos también que la “holgura” o “margen de juego” está condicionado precisamente en ese pequeño espacio entre los segmentos.

La idea de un volumen rodeado de espacio en el que los vectores nacen de un centro o convergen hacia él se refuerza por la forma de una pieza y por su separación con respecto a otra u otras, estos vectores que van y vienen se conjuntan en aquellas formas más angostas o próximas a otras partes direccionando y enfatizando el vínculo antes mencionado.

Consuelo de la Cuadra González-Meneses en *Procedimientos materiales en la obra escultórica* menciona dos de las principales leyes gestálticas que aclaran esta situación:

- Ley de la proximidad, por la que las partes de una totalidad son agrupadas en función de su mínima distancia.
- La ley de la buena curva o del destino común, por la que las partes que aparentan un destino común, tienden a verse como una sola cosa.

2) «El espacio es creado por el orden de los hombres y se pierde por su desorden».<sup>11</sup>

Si espacio es movimiento entonces la libertad de movimiento está condicionada por un orden o desorden en un espacio que es creado por la dimensión humana, una disposición establecida por un orden anatómico. En el caso del cuerpo de la marioneta, éste se rige por una organización, la cual se puede entender como una unidad gracias al trabajo de los espacios antes mencionados, vectores que conectan a los segmentos y que «... operan a través de la interrelación de fuerzas dirigidas. A los centros

<sup>10</sup> De la Cuadra, “Forma y materia”, 42.

<sup>11</sup> Friedrich, *Hombre y espacio*, 43.

- » La ley de la proximidad está presente en este cuerpo gracias a los espacios equidistantes en las articulaciones que a su vez funcionan como pequeñas pausas en el recorrido visual del cuerpo, a diferencia de lo que sucede con la pierna izquierda que al presentarse a una mayor distancia de las otras partes se le puede percibir como un cuerpo aparte en donde la ley de la buena curva se manifiesta pues los segmentos de esta extremidad presentan una misma orientación.



Elaborada por Rodrigo Orduño Bucio.

que tal interrelación crea puede llamarse los nodos»,<sup>12</sup> concibiéndose como una constelación de vectores que relacionan a los objetos que conectan. Este flujo por sí mismo propone, una organización, una estructura y un orden espacial que tiene la posibilidad de movimiento y cambio.

Para aclarar esto, Arnheim en *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las Artes Visuales* hace un estudio de la anatomía humana en la representación escultórica, el cual retoma para analizar el caso de la espacialidad en el cuerpo de la marioneta.

En una figura representada con realismo se da cierta tendencia a que la cintura se divida en dos. La cintura y el vientre sirven de base entre la parte superior del cuerpo, que apunta básicamente hacia arriba, y la parte inferior, que apunta básicamente hacia abajo. A partir del volumen compacto del vientre, las piernas se ahúsan hacia la estrecha plataforma de los pies. En la otra dirección surge el pecho de la cintura y es elevado por la cabeza, que puede funcionar como centro de anclaje autónomo. Al mismo tiempo la cabeza, de la que tira hacia abajo el “efecto de la goma elástica” actúa como una especie de tapadera que evita que la figura se evapore en el espacio que tiene por encima.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Arnheim, *El poder del centro*, 161.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 41.



« Marionetas

Imagen: archivo personal

Cuerpo articulado de una marioneta, aparece con las mismas divisiones correspondientes a "martillo", "busto", "torso", "tronco", empleadas por Decroux.

Museo Fortaleza  
Hohenwerfen Salzburgo,  
Austria.

En este caso, la organización, como se ha mencionado antes, al estar basada en la anatomía humana requiere de cierta energía para mantener la verticalidad, hay un arriba que corresponde a la cabeza «su importancia es porque está arriba, ese es el orden de importancia sobre el que cimentamos un recorrido visual, una jerarquización pero también porque es el resumen del cuerpo»<sup>14</sup>, y un abajo que se establece dada la postura erguida del hombre, manifestándose una constante tensión necesaria para mantenerse en pie (correspondiente a uno de los principios de la preexpresividad) entre la gravedad que nos atrae al suelo y nuestra columna que nos impulsa en sentido opuesto, contrariamente el movimiento descendente puede llevarse a cabo eliminando el apoyo, soltando o quitando aquello que impedía que se viniera abajo.

En este caso identificamos dos direcciones espaciales principalmente, sobre las cuales Aristóteles menciona:

El “arriba” no es una dirección casual, sino adonde son llevados el fuego y los cuerpos ligeros, y de la misma manera el “abajo” tampoco es una dirección casual, sino adonde son llevados los cuerpos pesados y terrestres, de manera que ambas direcciones difieren no sólo con respecto a la posición, sino también por un cierto poder.<sup>15</sup>

Así pues, éstas tienen un efecto no sólo por relación con el hombre, también por la ubicación de éste en el espacio. Entendemos entonces que hay un espacio como lugar, como un conector de la materia y también como un medio para concebir el cuerpo humano de otro modo, con lo cual es conveniente pasar al siguiente enunciado de Friedrich.

3) «Por lo tanto, einräumen (“colocar”) y aufräumen (“poner en orden”) son formas de organización de la esfera vital humana, en que se crea espacio para una actividad útil».<sup>16</sup>

Se tiene ya una base para entender dicha organización, que es la posición erguida del ser humano, equiparándolo con la doble articulación que estudia Marco De Marinis encontramos través de la primera articulación aquella distinción de los elementos mínimos en los que se dividirá el cuerpo del actor, para dicho fin hay que recordar la jerarquía de los órganos (primacía del tronco sobre la cabeza y las extremidades), y a partir de ésta posibilitar la segunda articulación, es decir, la segmentación de la acción física o de la evolución por el espacio a partir de identificar y organizar sus componentes anatómicos.

Es conveniente sacar a colación la doble articulación a lo ya tratado en relación con la marioneta a partir de los enunciados de Friedrich pues ambos se basan en el cuerpo humano y establecen divisiones similares, haciéndose más evidente en el cuerpo de la marioneta la idea de aislar y unir debido a ese doble juego que hace el espacio con los segmentos, en ambos la división responde a una necesidad de movimiento, una necesidad útil, logrando una disposición que a su vez crea un espacio para la actividad humana, específicamente para la manipulación de la marioneta. Esta nueva disposición corresponde a la segunda articulación de De Marinis que se refiere a la articulación de la acción por el espacio.

<sup>15</sup> Aristóteles, *Física*, trad. de Guillermo R. de Echandía (Madrid: Gredos), 113.

<sup>16</sup> Friedrich B., *Hombre y espacio*, 43.

La acción revela un uso óptimo o no del espacio, la cual se lleva a cabo gracias a la relación entre las partes que, según la anatomía humana son principalmente cabeza, tronco y extremidades superiores e inferiores, pudiéndose subdividir cada una de éstas en regiones.

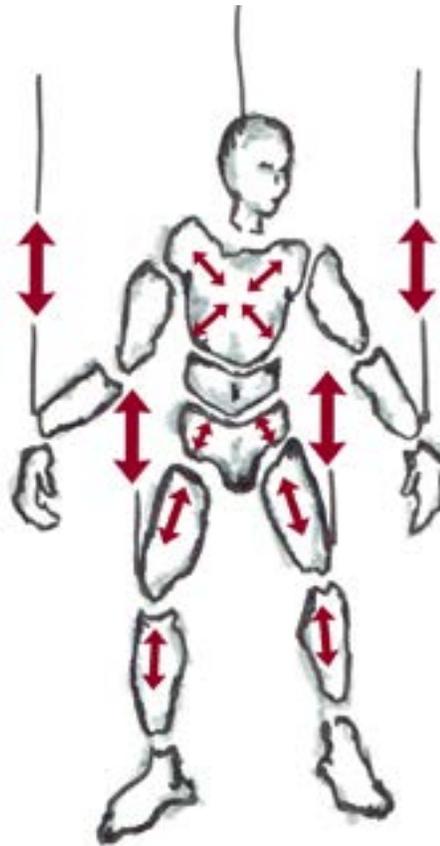
Eugenio Barba refiriéndose al cuerpo del actor-bailarín dice que una acción verdadera tiene origen en el tronco. Entonces es desde el torso donde se origina cada impulso dinámico, y de donde surgen los antes mencionados vectores (parecido a lo que pasa con *El Torso del Belvedere*), lo que para él es una de las condiciones con la cual se consigue una acción orgánica. Rodin, por ejemplo, para lograr lo esencial en sus esculturas, buscó entre sus obras la fuerza de los fragmentos reduciendo sus estatuas al mero torso.

Si observamos una marioneta veremos que una de las partes que tienen menor movimiento es el tronco, sin embargo, en este caso también se muestra como generador del movimiento, lo cual no implica que sea la parte más dinámica, pues es desde él que emana la energía hacia las extremidades siendo estas últimas en las que se manifiesta el dinamismo. El tronco es la parte en que se conectan las piernas, los brazos y la cabeza, es decir, donde se establece el *nodo*<sup>17</sup> principal; es la parte en la que generalmente se recibe el soporte fundamental para conservar la verticalidad, requiriendo verdadera destreza para manipular a la marioneta lo que otorga continuidad a una óptima organización de los segmentos.

En cualquier caso la presencia del espacio como elemento envolvente, conector y a su vez que segmenta en dos o más partes la pieza, la vuelve también más ligera, más ágil pues se distribuye el peso en varios centros por donde fluye la energía hacia las otras partes estableciendo un vaivén energético.

La morfología del cuerpo humano dice mucho, pues la forma de cada una de las partes contribuye a direccionar la conducción a través de un espacio entre los propios segmentos, reforzando la percepción de continuidad en relación con la cantidad de espacio entre las piezas, pues un exceso espacial entre dos elementos provocará la pérdida de su cualidad conectiva y más si los otros elementos mantienen entre ellos una distancia menor y similar.

<sup>17</sup> Rudolf Arnheim refiere el término nodo a la conjunción de varios vectores o unidades lineales que de dos o más direcciones confluyen en un punto en *El poder del centro*.



- ⚡ Los vectores van y vienen dentro del cuerpo de la marioneta pudiendo ser los hilos de mando un enlace para los mismos, vinculando el cuerpo de la marioneta con el del manipulador. A partir de su estructura antropomorfa se establece una disposición de las partes que junto con una correcta manipulación son recursos potenciales para una ejecución escénica eficaz.

Elaborada por Rodrigo Orduño Bucio.

La morfología del cuerpo humano dice mucho, pues la forma de cada una de las partes contribuye a direccionar la conducción a través de un espacio entre los propios segmentos, reforzando la percepción de continuidad en relación con la cantidad de espacio entre las piezas, pues un exceso espacial entre dos elementos provocará la pérdida de su cualidad conectiva y más si los otros elementos mantienen entre ellos una distancia menor y similar.

Si bien en la forma escultórica (la marioneta), se posibilita el movimiento gracias a los espacios entre las partes, éste en general demanda una reorganización del cuerpo estableciendo poses constantes aunque sean brevísimas. Estas poses por instantáneas que sean juegan un papel importante pues hacen que el espacio entre las partes se haga más o menos evidente.

Con lo anterior se logra evidenciar que los vectores son inherentes a la materia, en consecuencia podríamos concebir al espacio como constitutivo de la materia porque de ella se desprenden, emanan, van y vienen los vectores que viajan por dicho espacio conectando a otros segmentos de materia. Aunque pudiera parecer que esta reflexión se contrapone al primer enunciado de Friedrich donde se menciona que sólo es espacio en cuanto esté vacío pues llega hasta la superficie de un elemento sin penetrarlo, recordemos que el espacio es un elemento que recibe los vectores de la superficie del segmento dividido conjuntándolos y dirigiéndolos en una línea que los traslada al otro elemento convirtiéndose en extensión y coadyuvante del vector que llega hasta la superficie y que es incapaz de atravesarla.

Ahora bien, si un vector es un elemento o una magnitud con dirección que conduce algo de un lugar a otro, entonces, ¿cuál sería la necesidad de incluirlo a modo de espacio para conectar a la materia de un lado a otro?, ¿sería acaso más conveniente continuar con la figura y evitar el espacio?, la respuesta es no necesariamente, al hablar de escultura hablamos de forma, así pues, la conjunción de espacio con la forma crea además de una “holgura” para el movimiento la posibilidad de potenciar la forma y asimismo la significación de la escultura.

ESCULTURA				
	Escultura Consuelo de la Cuadra González-Meneses	Figura Parcial	Yesos	Rodin
<b>Cuerpo segmentado</b>	<p>La forma como estructura o disposición de las partes. A través de la cual observamos los elementos con relación a conceptos tales como simetría, orden y proporción. Es el modo más firme y permanente de los mantenidos en la historia del arte y en que se desarrollaron los distintos tipos de cánones tanto egipcios como griegos.</p> <p>La formas resultan elementos expresivos y significativos por sí mismos.</p>	<p>Fragmentos corporales de estatuas en su mayoría de tradición griega y romana resultado de truncamientos ocasionados por el paso del tiempo, guerras, desastres naturales, saqueos, entre otros; presentan gran expresividad</p>	<p>Reproducciones en yeso como las de la Antigua Academia de San Carlos evidencian divisiones en su anatomía producidas por la conformación del molde en el que se vació.</p>	<p>Los truncamientos así como los ensamblajes en su obra proveyeron de fuerza expresiva a su escultura y de gran versatilidad de posturas.</p>
<b>Movimiento o acción</b>				

✧ Tabla comparativa interdisciplinar del cuerpo segmentado y su movimiento (1/3).  
Elaborada por Rodrigo Orduño Bucio.

ESPACIO-MARIONETA			
	Enunciados de Otto Friedrich	Leyes Gestálticas	Pablo de Arriba del Amo Marioneta
<b>Cuerpo segmentado</b>	<p>1 El espacio como "holgura" o "margen de juego, espacio es aquí a la vez holgura para el movimiento, es espacio intermedio entre las cosas.</p> <p>2 El espacio es creado por el orden de los hombres y se pierde por su desorden.</p>	<p>*Ley de la proximidad, por la que las partes de una totalidad son agrupadas en función de su mínima distancia.</p> <p>*La ley de la buena curva o del destino común, por la que las partes que aparentan un destino común, tienden a verse como una sola cosa.</p>	<p>Se puede considerar como una pieza escultórica ya que los medios expresivos utilizados para crear esa imagen son propiamente escultóricos, sin importar, [...] que los volúmenes puedan o no articularse o cambiar en su organización.</p>
<b>Movimiento o acción</b>	<p>3 Por lo tanto, einraumen ("colocar") y aufraumen ("poner en orden") son formas de organización de la esfera vital humana, en que se crea espacio para una actividad útil.</p>	<p>Flujo dirigido por la cercanía y la forma de la materia</p>	<p>La representación de una acción por medio de una marioneta se lleva a cabo con movimientos reales como en el teatro o la danza, con la salvedad de que en esta ocasión esos movimientos los materializa el artista a través de esos volúmenes inertes pero articulables en el espacio y en el tiempo.</p>

⚡ Tabla comparativa interdisciplinar del cuerpo segmentado y su movimiento (2/3).

NUEVO TEATRO CONTEMPORÁNEO		
Doble articulación Marco De Marinis	Mimo corporal Etienne Decroux	Biomecánica Vsevolod Meyerhold
<p>1ra Articulación:</p> <p>Fragmentar el cuerpo del actor en las partes mínimas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Primacía del tronco sobre la cabeza y las extremidades.</li> <li>-Re-articularse como una anatomía artificial en la que estén presentes los contrapesos, el desequilibrio, etcétera.</li> </ul>	<p>Movilizar únicamente lo que se quiere movilizar: un solo determinado órgano o muchos órganos.</p> <p>Recomponer el cuerpo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Cuerpo y gravedad terrestre</li> <li>-Cuerpo y materia</li> <li>-Cuerpo y otro cuerpo.</li> </ul> <p>“Estatuaria móvil”</p> <p>El pensamiento queda de manifiesto a través de la segmentación transversal del tronco.</p> <p>“Espacio intercorporal”, es decir, cabeza a cuello, cuello a tronco, tronco a piernas y sus movimientos secuenciales, opuestos o simultáneos.</p>	<p>Si se mueve la punta de la nariz, se mueve todo el cuerpo. Todo el cuerpo toma parte del movimiento del órgano más pequeño.</p> <p>El cuerpo del actor como material que se modela y controla con fines creativos.</p> <p>Las posturas de transición presentan rodillas flexionadas ligeramente y los pies en punta rozan el suelo parecidas a la pose de una marioneta.</p>
<p>2da Articulación:</p> <p>Segmentación de la acción física:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Gestos, movimientos y actitudes segmentados en acciones mínimas para recomponerse en una nueva secuencia.</li> <li>-Juego de contrastes.</li> <li>-No linealidad de la acción.</li> <li>-No previsibilidad en la acción.</li> </ul>	<p>La acción resulta del combinar diferentes movimientos en cada segmento corporal</p>	<p>El actor conseguía un autocontrol físico y una conciencia espacial a través de una secuencia de acciones corporales.</p> <p>Las fases del ejercicio hacen sentir que el cuerpo no es unitario, sino sede de acciones simultáneas, es “presencia” dispuesta a proyectarse en direcciones divergentes.</p>

⚡ Tabla comparativa interdisciplinar del cuerpo segmentado y su movimiento (3/3).

Elaborada por Rodrigo Orduño Bucio.



Dos cuerpos,  
un cuerpo.  
El Partner viviente  
*y la encarnación  
escultórica en  
la escena*

¿Cómo nacen los personajes? Primero aparece un brazo, luego la espalda, después una oreja, posteriormente la forma de caminar.

..... VSEVOLOD MEYERHOLD



## 4.1 Referentes / autores que han trabajado estas ideas

La segmentación del cuerpo humano en la escultura y en el teatro ha sido tema de análisis fundamental para la presente investigación, incluida la interrelación de dichas disciplinas, misma que ha sido atendida por diversos autores antes mencionados.

En este punto presento algunos casos de artistas que han desarrollado prácticas y conceptos relacionados con la propuesta plástica interdisciplinar que más adelante describo, y para la cual, si bien no han sido inspiración, contribuyen a definirla y esclarecerla, se trata de: el *Ballet Triádico*, de Oskar Schlemmer, por el uso de objetos tridimensionales a modo de vestuarios voluminosos y rígidos que limitan el movimiento corporal; la obra del artista George Segal que hace alusión al trabajo escultórico apoyado en la teatralidad; por otro lado, con la compañía de teatro *Mummenschanz* se muestra el lenguaje teatral apoyado en elementos moldeables en la mayoría de los casos, para la creación de las narrativas sobre los personajes; por último, con las esculturas de Javier Marín se expone el proceso escultórico a partir del modelado, así como su fragmentación corporal. El espacio es en los tres primeros casos un elemento no sólo que posibilita las dinámicas de acción, sino que también cobra un sentido en la creación significativa de dichas propuestas.

El *Ballet Triádico* es una obra estrenada en 1922, dividida en tres partes y que mezcla danza, vestuario, música y escenografía, fue creada por Oskar Schlemmer pintor, escultor, coreógrafo y escenógrafo nacido en Alemania

en 1888, y quien fuera introductor del teatro en la escuela de la Bauhaus, «Schlemmer se destaca por ser uno de los ideólogos de la formulación del nuevo hombre desde parámetros plásticos, dinámicos y espaciales».<sup>1</sup>



« Vestuario para *El ballet tríadico*

Imagen: <http://proyectoidis.org>

Con este vestuario se busca, entre otras cosas, exaltar la abstracción del personaje.

Esta espacialidad es reordenada a partir de una suerte de socialización entre los bailarines que intervienen, los cuales portan una especie de estructuras a modo de vestuario para fungir como una expansión del cuerpo del actor si pensamos en que su estilo está basado en la geometrización orgánica del cuerpo humano, y que condiciona su evolución por el espacio para establecer un equilibrio entre ambos.

Con George Segal, pintor y escultor nacido en New York en 1924, retomo un antecedente sobre la práctica de aplicar yeso directamente en el cuerpo humano para registrar la forma.<sup>2</sup> Durante décadas realizó una importante producción escultórica basada en la reproducción de anatomías humanas en yeso ubicándolas en entornos cotidianos, para relacionarse con objetos reales principalmente muebles que, en ocasiones, también fueron elaborados con dicho material. La variedad de las temáticas que aborda su escultura incluyen desde personas trabajando o descansando hasta el holocausto judío.

Jan Van der Marck señala en su libro *George Segal* que, frecuentemente la disposición de sus esculturas es concebida para una apreciación frontal

<sup>1</sup> “Oskar Schlemmer”, Museo Nacional Centro Reina Sofía”.

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oskar-schlemmer>.

<sup>2</sup> Es conveniente aclarar que a estas aplicaciones no se les puede considerar como moldes pues no fungieron como contenedores para verter algún material dentro, sino que son ya la escultura final.

que provoca cierto distanciamiento físico con la obra (comprendida ésta como una composición integral constituida por las esculturas de yeso y el entorno en el que son colocadas).

El objetivo de emplear esta técnica, explica Jan Van der Marck, es expresar con fidelidad las características físicas y mentales de sus modelos para generar una experiencia real a partir de perpetuar actitudes dinámicas en un hecho de imitación y no de reproducción.

El artista no busca transformar los cuerpos, y sobre la posibilidad de ensamblar partes de cuerpos distintos para crear un cuerpo ideal señala: «cada dedo, codo o pantorrilla pertenece a un tipo de persona y un collage sólo resultará divertido o antinatural».<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Jan Van der Marck cita a Geroge Segal en *George Segal* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1975), 33. Traducción propia del inglés:

Each finger, elbow or calf belongs to one type of person and a collage will only be funny or plain unnatural.

Sin embargo, esta práctica demanda un ensamblaje final de las partes dada la imposibilidad de sacar un solo molde o varios de gran extensión, debido a la propia morfología humana y más considerando poses complejas, (misma dificultad a la que se enfrentaron en las academias los realizadores de moldes para los vaciados de yeso), porque aunque sean del mismo cuerpo una mala ejecución en la unión de las partes configurará una postura distorsionada que puede comprometer la apreciación del espectador en correspondencia con la actitud del modelo al posar, por lo que este proceso de imitación no resultaría satisfactorio.

#### 🔗 *Seated woman reading*

Imagen: [www.segalfoundation.org](http://www.segalfoundation.org)

Aunque en la mayoría de sus esculturas prevalece el blanco, en ocasiones llegó a pintarlas usando diferentes colores para cada caso.

El escultor trabajaba la superficie de la obra según sus intereses, y se preocupó por brindarle mayor dureza a sus creaciones por lo que empleó diversos yesos industriales para tal efecto.



El tercer caso a mencionar es el trabajo de la compañía suiza de teatro *Mummenschanz* fundada hace ya más de cuatro décadas por Andres Bossard, Floriana Frassetto y Bernie Schürch, la cual basa sus presentaciones (que comprenden más de cien números) en el cuerpo y su relación con los objetos escénicos mismos que se convierten en personajes.

Ya sean masas moldeables usadas como máscaras o bien telas, bolsas, tubos, entre otros, estos objetos son empleados creativamente como recurso expresivo. Sin diálogos y generalmente alojados en una cámara negra teatral, la atención se centra en la acción escénica que puede ir acompañada de sonidos; así el surgimiento y evolución del personaje que involucra la manipulación de los materiales crea narrativas sujetas a esta dinámica, donde el cuerpo del actor se halla condicionado por los objetos, pero sin percibirse impedido por esta relación.

Sobre el quehacer de la compañía Floriana Frassetto menciona: «Así que, encontramos, inventamos o descubrimos un lenguaje nuestro que funciona en el mundo entero, porque en el fondo tratamos de despertar en el público ese lado infantil, poético, jocosos, interactivo y que, por lo tanto, es igual en todo el mundo».<sup>4</sup>



<sup>4</sup> Floriana Frassetto, “Talk con Floriana Frassetto - Mummenschanz”, Youtube, Rufa University. <https://www.youtube.com/watch?v=EmGP9XwsOhM>.

« Presentación de la compañía

Imagen: Youtube. Rufa University. “Talk con Floriana Frassetto - Mummenschanz”

La manipulación de la máscara que hace el personaje genera una expresión que repercute en todo el cuerpo al adoptar la actitud correspondiente.

En el caso del escultor mexicano Javier Marín nacido en Michoacán en 1962, se puede destacar como motivo principal de su obra al cuerpo humano, a través de la piel de su escultura se observa el accidente y la improvisación presente durante su proceso de creación escultórica, misma que responde a la exigencia de cada material con el que realiza su obra. La expresividad de sus piezas es reforzada por una intencional anatomía alterada durante el proceso de modelado. La fragmentación de su escultura corresponde a necesidades creativas recurriendo a estas parcialidades incluso para la construcción de instalaciones de grandes dimensiones.



» Esculturas en  
resina poliéster  
Imagen: javiermarin.  
com.mx

## 4.2 Una aproximación previa.

### Marioneta, *el cuerpo de la trama* en el teatro romano de Sagunto

Existe una actividad que contribuyó sustancialmente al planteamiento de mi propuesta escultórica interdisciplinar, se trata de un ejercicio que realicé en el teatro romano de Sagunto en Valencia, España.

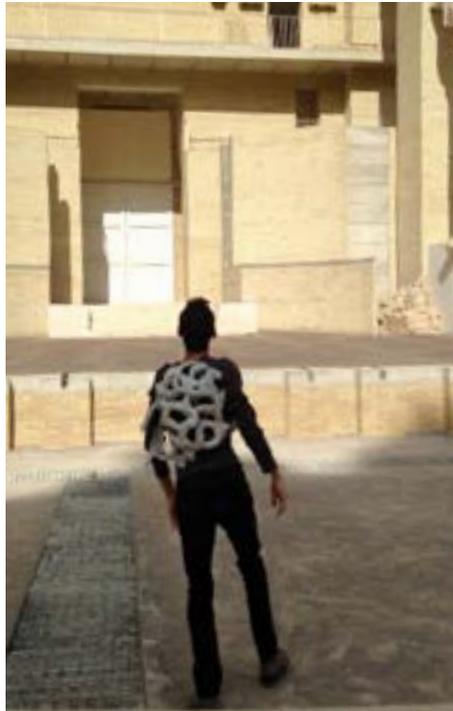
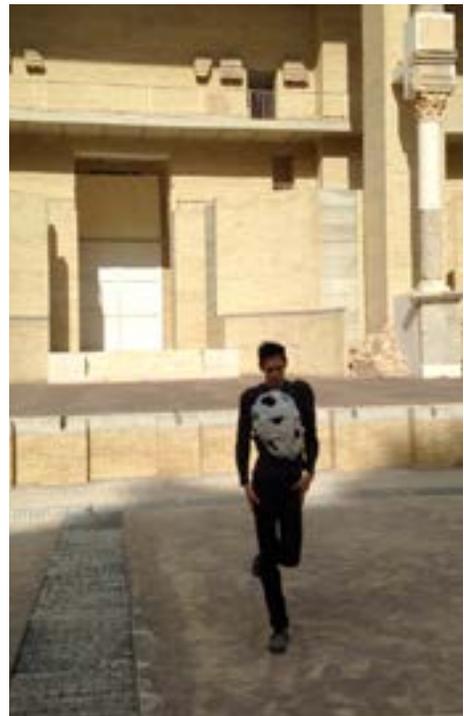
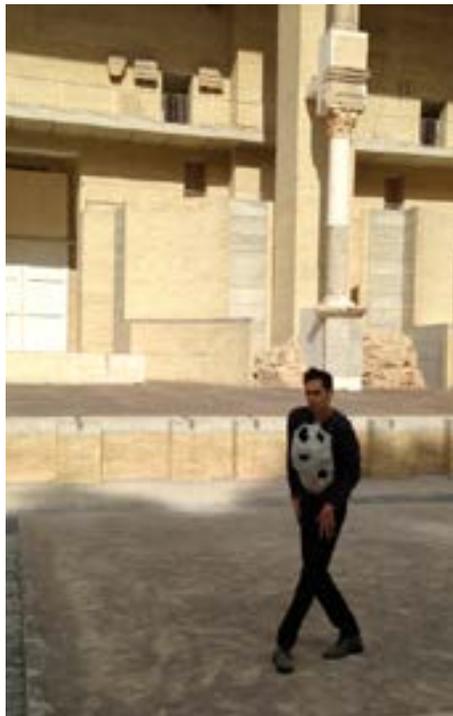
El ejercicio se basó en experimentar la relación de mi cuerpo con la obra escultórica al realizar movimientos corporales en los que focalicé alguna extremidad, con la preponderancia del torso como nodo mayor y fuente de las energías del cuerpo, para lo cual coloqué la escultura titulada *Marioneta, el cuerpo de la trama sobre mi torso*, cubriéndome por la parte frontal y posterior. La pieza fue concebida para ser manipulada por hilos, sin embargo, la relación cuerpo a cuerpo era necesario experimentarse de primera mano, para tener un referente sobre este vínculo con el objeto escultórico-escénico (la marioneta), lo que permitió reconsiderar su carácter formal y material.



« *Marioneta, el cuerpo de la trama*

Piel de borrego sobre  
cartón y madera  
40 x 50 x 45 cm  
2012  
Rodrigo Orduño.

Esta pieza fue seleccionada para la exposición colectiva internacional *Figures del Desdoblament* en Ars Santa Mónica, Barcelona, España, 2016.



« El portar la escultura generó una nueva percepción del cuerpo a partir del peso y el movimiento de la propia pieza.

Durante el flujo de los movimientos se comprometió el equilibrio del cuerpo y se hizo énfasis en ciertas posturas al momento de identificarse diferentes tensiones en el cuerpo.

El que este ejercicio se llevara a cabo en un teatro romano responde al ideal de desarrollar propuestas en espacios como éste que guardan un simbolismo ancestral.

### 4.3 Proceso creativo

**E**sta investigación ha sido realizada a partir de la configuración de marcos teóricos, conceptuales e históricos, pero también a través de la experimentación con los materiales escultóricos y de su lenguaje, lo que demanda un previo conocimiento sobre su uso y que precisa la relación conceptual entre materia y técnica. Es conveniente entonces estar en el entendido de que la descripción que más adelante presento sobre el proceso creativo se muestra como evidencia de un principio fundamental de la investigación-creación en las artes, dado lo cual se crea un sustento metodológico cimentado en una actividad teórico-práctica.

Con el uso del término investigación-creación propongo más bien una reciprocidad constante entre ambos componentes del binomio y no a uno como resultado del otro, esta alternancia pone en un nivel especial al artista visual como investigador al mostrar las habilidades que lo convierten en un traductor de los conocimientos adquiridos a partir de uno de los componentes para trasladarlos al otro y viceversa, con el fin de configurarlos como resultado de una interpretación. El quehacer del artista visual involucra gran cantidad de componentes que van más allá de una mera ejecución plástica, dado el buen dominio de la técnica en el mejor de los casos, o de un desarrollo conceptual y emotivo que carezca o no considere los medios adecuados para poder ser exhibido al espectador, por mencionar un par de ejemplos.

Así como podemos identificar con el término investigación al estudio teórico de determinado tema en alguna circunstancia y que no involucra una práctica o ejecución plástica, lo podemos hacer también al considerar la relación consciente que establece ya sea el escultor con los materiales con los que hace su escultura, o el actor con su propia corporalidad durante su entrenamiento, ya que en ambos casos está involucrada una atención especial y un estudio sistematizado ya sea del tratamiento de la

materia escultórica o del cuerpo del actor, según el caso, con el fin de que resulte útil para los objetivos que propiciaron dicha relación.

Si bien no se puede considerar a ninguno de los componentes del binomio antes mencionado uno como resultado del otro, sí se puede entender a uno u otro como consecuencia de la relación entre ambos, a partir de lo cual se puede obtener la generación de saberes de diversa índole y a distintos niveles.

Una vez hecha esta observación se presenta enseguida el desarrollo de la propuesta escultórica interdisciplinar.

Se ha visto que la segmentación del cuerpo abarca términos como articulación, desarticulación, conexión, división, entre otros, y a través de ellos podemos estudiar y entender el proceso por el que la anatomía del actor ha de ser dividida evidenciando la posibilidad de reducirla en partes pequeñas con el fin de aislarlas de forma consciente para emplearlas en algún movimiento, o ser de nuevo ensambladas de manera distinta logrando cierto nivel de poder expresivo.

<sup>5</sup> De Marinis, “Al trabajo de las acciones físicas”, 251. Marco De Marinis refiere esta frase en el análisis que hace de la doble articulación al equiparar el trabajo de Meyerhold, mismo que se apoya en el ideal de que todo el cuerpo toma parte del movimiento de incluso el órgano más pequeño con el de Decroux, que se basa en que lo que no se quiere movilizar tiene que permanecer inmóvil. De Marinis considera que ambos trabajos presuponen la misma idea pues en los dos está presente la concepción de un cuerpo escénico formado de órganos parcialmente autónomos así como la exigencia de un control de todos ellos por parte del actor.

El segmento aislado, que se mueve, que comunica puede ser el foco o parecer el protagonista que capta la atención del espectador, sin embargo, están presentes todas las partes, pues incluso en el movimiento más mínimo como el de un dedo, intervienen todas las demás partes bajo el ideal al que Decroux llamó *querer no moverse*,<sup>5</sup> contribuyendo a la consideración de la figura completa gracias al juego de tensiones, equilibrios precarios, oposiciones, etcétera.

De lo anterior se tienen referentes en el ámbito escultórico como ya se ha revisado; pensemos en una reducción física de una escultura a partir de la cual podemos completar la figura en nuestra mente, esto en gran medida por la tensión general que contribuyó al resultado de su expresividad total y que queda de manifiesto incluso al presentarse fragmentada, mutilada, es decir, en la figura parcial, lo que da por resultado una pieza escultórica con un nivel expresivo tal vez aún más poderoso que si se tratara de una estatua sin ninguna fragmentación.

De este modo surge la propuesta escultórica interdisciplinar *Partner viviente*.

Se trata de construir a partir de fragmentos escultóricos una marioneta inspirada en el “partner viviente”, nombre empleado por Barba y Savarese

en la Antropología Teatral para referirse a los elementos escénicos como el vestuario, que tienen la finalidad de enfatizar los movimientos del actor que lo porta o exagerar sus proporciones, otorgándole mayor presencia y expresividad.

El torso, los antebrazos, las manos, así como los tobillos y los pies son los fragmentos anatómicos elegidos para crear la obra escultórica, pues se busca que la ausencia física de las otras partes sea complementada con los vectores energéticos o con los cuerpos de los manipuladores del *Partner viviente*, para posibilitar nuevas relaciones entre las partes.

Con la propuesta se busca la obtención de un cuerpo que responda según las exigencias del pensamiento, en el que cada acción evidencie un modo de pensar, lo que es equivalente a una fuerte presencia del actor a través de un cuerpo-en-vida, con un flujo de energías y tensiones visibles, donde el fragmento tenga la capacidad de volverse protagonista.

Pero, ¿cómo es creada esta pieza escultórica? Parto de la estructura de una marioneta antropomorfa, al concebirse como tal es importante recordar que «las técnicas de articulación figuran entre los medios más antiguos de intensificar la ilusión de la presencia corpórea».<sup>6</sup>

En esta propuesta los fragmentos son considerados como objetos escénicos, elementos en íntima relación con el o los *manipuladores*<sup>7</sup> para servir como herramienta potenciadora de su presencia y sobre todo con el fin de entender a la escultura a través del propio cuerpo y viceversa. La manipulación y disposición de las esculturas no está condicionada o sujeta a que sea realizada sólo por una persona, es decir, podrán intervenir uno o más manipuladores reforzando así el ideal del involucramiento de varios cuerpos que se conectan con otros cuerpos, por eso es que se le puede identificar como un cuerpo reconstruido.

La distancia mínima entre el cuerpo escultórico y el de carne y hueso intensifica una relación estrecha, asimismo los hilos de la marioneta fungirán como vectores que conectan a los cuerpos involucrados, con lo que se fortalece la idea de que es un solo ente el que existe; buscando incluso al estar la escultura en ausencia del manipulador tener el potencial del cuerpo-en-vida. Esta escultura se conformará como un personaje gracias a los fragmentos anatómicos atendidos principalmente a partir de su forma y de la materia con que están hechos, mismas que serán las

<sup>6</sup> Flynn, *El cuerpo en la escultura*, 14.

<sup>7</sup> Durante la producción escultórica por manipulador se ha de considerar al propio escultor pues es quien transforma y manipula la materia, y durante la ejecución escénica por manipulador se entenderá, ya sea al propio escultor, al actor o a cualquier otra persona que tenga el interés de experimentar dicha acción.

que han de comprometer al cuerpo humano en dos momentos: durante la producción escultórica (escultor) y durante su manipulación por el espacio (manipulador) como más adelante se verá.

A partir de esta concepción se puede ubicar la propuesta dentro de la “dramatización escultórica” por sus características según la definición de Elena Blanch González:

Dramatización escultórica. Entendiendo el término de dramatización en su vertiente de dramatización dinámica frente a la estática de las esculturas más clásicas. Me refiero al conjunto que agrupa instalaciones, arte-objeto, performances, esculturas virtuales, esculturas-arquitecturas, esculturas vivas.<sup>8</sup>

» Boceto para obra escultórica considerando la intervención del manipulador

Las piezas escultóricas desarrolladas son fragmentos que tienen como fin evidenciar las técnicas que Meyerhold y Decroux trataron para describir la creación y desarrollo de un personaje a través de la división del cuerpo; obtener un brazo, un pie, etcétera, y considerar sus relaciones, así como la idea de destruir para crear.

Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio.



#### 4.3.1 Sobre la articulación de la escultura

<sup>8</sup> Blanch, “Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)”, 11.

<sup>9</sup> Juan Antonio Ramírez, “Superpigmalión. El artista contemporáneo, ampliado y mejorado” en *Pigmalión o el amor por lo creado* (Barcelona: Anthropos, 2005), 243.

Dado lo anterior, este cuerpo escultórico articulado puede corresponderse con el concepto de *superpigmalión* acuñado por Juan Antonio Ramírez basado en «fundir la fabricación de un ente admirable, mejorado, con la persona misma del artista [...] Creador de sí mismo, Pigmalión y Galatea al mismo tiempo, alimenta las fantasías demiúrgicas sin abandonar su propia persona, que es tratada fundamentalmente como “personaje”»,<sup>9</sup> y en cuanto a la creación del personaje y su “carácter” (empleamos la misma palabra cuando aludimos a ciertas características físicas de un material escultórico) puede señalarse que las fragmentaciones o incluso

las ya mencionadas marcas del molde en la escultura son consecuencia de una serie de eventos que dan lugar al “ser” que se presenta ante el espectador, considerándose componentes de una especie de estado preexpresivo: «el carácter es el resultado de un proceso, es un constructo [...] Yo soy esta cicatriz».<sup>10</sup>

A continuación se muestra el proceso para la creación de la obra escultórica.

Se trata de una marioneta conformada por fragmentos anatómicos que pueden recibir las denominaciones antes mencionadas o bien, piezas escultóricas o simplemente *Partner viviente*, por lo que cualquiera de estas designaciones serán empleadas igualmente para referirse a dicha creación plástica, misma que está conformada a partir de la elaboración de moldes



<sup>10</sup> Luis de Tavira, “El arte de la actuación dramática”, *El podcast cultural de la Universidad*. Módulo 4 segunda parte.

<https://descargacultura.unam.mx/app1?sharedItem=303224#autoresAPPI>.

- « Se elaboraron moldes de yeso al igual que se emplearon en los sistemas de reproducción de esculturas clásicas, sin embargo, aquí son realizados con vendas enyesadas, pues la anatomía a reproducir no es un cuerpo rígido como en el caso de una escultura de mármol.

A través de este procedimiento se hace presente la relación de un material escultórico como es el yeso con la anatomía humana.

de yeso aplicados a mi cuerpo con el fin de plasmar la impronta de un cuerpo real. El yeso es, como se ha visto ya, un material que desde la antigüedad se ha empleado en la escultura, incluso para elaborar piezas definitivas y no sólo como medio auxiliar durante el proceso. El uso que de éste hizo Rodin es un claro ejemplo de su versatilidad.

Para hacer el vaciado de las piezas elegí la cera de abeja (que también ha sido usada como auxiliar en los procesos escultóricos) pues es un material moldeable, manipulable y en el que incide la temperatura corporal.

» La pose del cuerpo para la aplicación de las vendas enyesadas es considerada desde este momento, y debe permanecer en esa misma posición para lograr un buen registro de la anatomía y con ello la elaboración correcta del molde. Al volverse rígido el yeso restringe el movimiento involuntario del cuerpo promoviendo la postura fijada.



Con este proceso obtuve moldes que presentan en su parte interna un registro del cuerpo reproducido, los cuales sirven para realizar los vaciados en cera.

Con el vaciado en cera dentro del molde conseguí una pieza con un interior y un exterior como en el caso del molde, sin embargo, ahora el registro que se obtuvo de la piel está en la parte exterior, pero, ¿qué sucede con el interior? Al ser una pieza escultórica que estará en contacto con los manipuladores se establecerá una relación táctil, cuerpo a cuerpo, a partir de la que se habrá de observar la incidencia de la temperatura corporal de los manipuladores en los vaciados, así como el impacto de las texturas del material sobre sus cuerpos durante la ejecución y la interpretación que se haga con las esculturas.



« A partir del molde se obtiene un positivo, es decir, la pieza resultado del vaciado en cera.

Las piezas de cera son trabajadas para modificar su expresividad y reforzarla a partir del registro obtenido con el molde.

« La parte interna del vaciado ahora cuenta con una textura irregular debido al propio proceso y las características del material.

Se pigmentó en un color oscuro para lograr un contraste con el entorno y apreciar claramente las formas.

Un cuerpo fragmentado y reconstruido alude al proceso escultórico, deshacer para hacer; la intervención del hombre como ente creador surge al transformar la materia, al igual que el actor lo hace con su propio cuerpo, en este sentido bajo la consideración del cuerpo como la obra del artista, Luis de Tavira refiere:

Lo único real en el arte es el artista y la obra, y los dos se dan el ser mutuamente, es decir, no hay artista sin obra, nadie es artista si no hay obra y la obra es lo que hizo el artista [...] Miguel Ángel es lo que esa escultura dice que es en tanto artista, [...] nada claro en el caso del actor, porque en el caso del actor, el artista y la obra como realidad son la misma cosa, [...] ese saber del arte, para mí, es la experiencia estética, es decir, el arte es algo que se experimenta y se conoce o se sabe en la medida en que se experimenta.<sup>11</sup>

Surgen entonces un par de reflexiones a partir del proceso de experimentación: la primera, pensar que la encarnación se origina desde ese contacto inicial del escultor con la materia al momento de “darse el ser mutuamente”, es decir, “yo construyo una escultura y ella me construye a mí dado un proceso de identificación de lo que soy a partir de lo que no soy”, y la segunda, con la creación de esta marioneta se busca facilitar la obtención de un cuerpo artificial, extracotidiano, donde esa red de vectores (los hilos que sostienen y contribuyen al movimiento de la marioneta y las direcciones energéticas que las formas escultóricas sugieren), así como los nodos (la convergencia de dichos vectores) y las tensiones (visibles en el cuerpo del manipulador en su relación con la obra escultórica), se vuelvan evidentes y posibiliten la creación de un personaje.

A través de la técnica transmitida por la tradición, o de la construcción de un personaje, el actor llega a un comportamiento artificial, extracotidiano del cuerpo y de la mente. Dilata su presencia y como consecuencia la percepción del espectador. En la ficción del teatro es un cuerpo-en-vida, o aspira a serlo [...] Para eso utiliza procesos mentales, “sí” mágicos, subtextos personales, e imagina su cuerpo en una red de tensiones y resistencias físicas irreales pero eficaces.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> De Tavira, “El arte de la actuación dramática”, *El podcast cultural de la Universidad*. Módulo 2 segunda parte.

<https://descargacultura.unam.mx/app1?sharedItem=303224#autoresAPP1>.

<sup>12</sup> Eugenio Barba, “Energía” en *El arte secreto del actor*, 96.

Además del torso como nodo mayor, los antebrazos y las manos, así como los pies, fueron concebidos como fragmentos escultóricos para conformar una figura en la que la complementación se dé a través de un ejercicio mental o por la unión del cuerpo de carne y hueso con el de cera. La pieza fue perdida en una especie de mando para reforzar su carácter de marioneta.



« *Partner viviente*

Cera de abeja pigmentada, hilos, armellas y alambre, montada en estructura de madera  
Dimensiones variables  
2017  
Rodrigo Orduño.



« Partner viviente (detalle)

Las partes más pequeñas en las que se segmentó la pieza fueron a nivel de las falanges de las manos y los pies.

Si bien la organización de estos fragmentos anatómicos está basada en el cuerpo de la marioneta, con su manipulación, la disposición de los mismos generará percepciones diferentes en el espectador; Carlos Plasencia Climent y Manuel Martínez Lance en consideración del Doríforo comentan: «En estas estatuas hay un mayor grado de naturalismo debido a que existe una mayor integración estructural de los miembros anatómicos»,<sup>13</sup> por lo que la forma en la que se relacionan los fragmentos escultóricos es decisiva para considerar un cuerpo más o menos anatómico, o bien más o menos natural, todo un reto si recordamos que el fin de los entrenamientos teatrales es lograr un cuerpo artificial en su movimiento pero que al contemplarlo se produzca en el espectador la idea de que no hay otra manera en la que un cuerpo pudiera moverse, resultando hasta cierto punto “natural”.

Al respecto y en correspondencia con la construcción del *Partner viviente*: ¿cómo lograr ese efecto de unidad y artificialidad entre dos cuerpos (el del manipulador y el escultórico) que además se espera se vuelvan uno?

Con el fin de dar respuesta a dicha interrogante presento tres consideraciones sobre *títtere*<sup>14</sup> para desarrollarse en relación con el objeto escultórico.

Primeramente, hay que reflexionar en la apreciación de los fragmentos anatómicos como una marioneta, si se refiere la definición de Ariel Bufano:

<sup>13</sup> Plasencia, *Las proporciones humanas*, 89.

<sup>14</sup> En este caso el término *títtere* engloba al de marioneta que es el que nos ocupa en el presente desarrollo.

«un títere es cualquier objeto que se anima en función dramática»,<sup>15</sup> tenemos ya una base para trabajar en tal consideración.

Con la distinción de los fragmentos escultóricos como una marioneta surgen relaciones íntimas, como el caso de manipular una forma desde su construcción en la que el escultor en un inicio y el manipulador posteriormente, crean y recrean escultóricamente un cuerpo concebido desde y para el artificio, de igual modo lo dijo Meyerhold, quien vio al cuerpo del actor como un material moldeable y controlable con fines creativos. Esta misma configuración la encontramos en el títere o marioneta a través del siguiente enunciado: «Cuando el niño juega con un trozo de arcilla, modelando una figura, a menudo no se conforma con la elaboración de un esquema elemental que le permita obtener un sustituto en barro del personaje representado, sino que, de forma fluida, sin solución de continuidad, parece seguir “modelando”, al darle vida».<sup>16</sup>

Ahora bien, la tercera apreciación plantea otros elementos como condicionantes para la existencia del títere: un emisor, un receptor y el propio títere como un medio, así como la peculiar relación entre éstos.

Para que un títere exista deben estar presentes al menos tres elementos emisor, receptor y medio. El medio es un objeto animado por el emisor. Además, necesita establecerse una condición sine qua non: el receptor colaborará al suspender momentáneamente su juicio de realidad y creer que en verdad dicho objeto vive o al menos está vivo en el momento de la representación, sin importar que su naturaleza sea inanimada. A este fenómeno lo denominamos pacto de ficción, tal y como lo denomina Jacqueline Held, en su libro “Los niños y la literatura fantástica; función y poder de lo imaginario.”<sup>17</sup>

Sobre estas tres reflexiones se puede identificar un asunto insoslayable aunque sea como mera insinuación, se trata de la acción escénica, ya sea para definírsele al títere como tal, para reconocerlo como elemento necesariamente moldeable (lo que implica igualmente su manipulación, o sea, una acción), o al señalar los elementos necesarios para dicho fin pensando que el receptor o público está apreciando dicha acción. Es precisamente este asunto lo que posibilita aquel efecto de unicidad y artificialidad, además apuntala el desarrollo de la propuesta interdisciplinar al incorporar la ejecución escultórica (o manipulación) en el espacio.

<sup>15</sup> Cecilia Andrés cita a Ariel Bufano, “Un género olvidado que nos sobrevivirá” en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*. México, Anónimo Drama Ediciones, n. 18 (2002): 28.

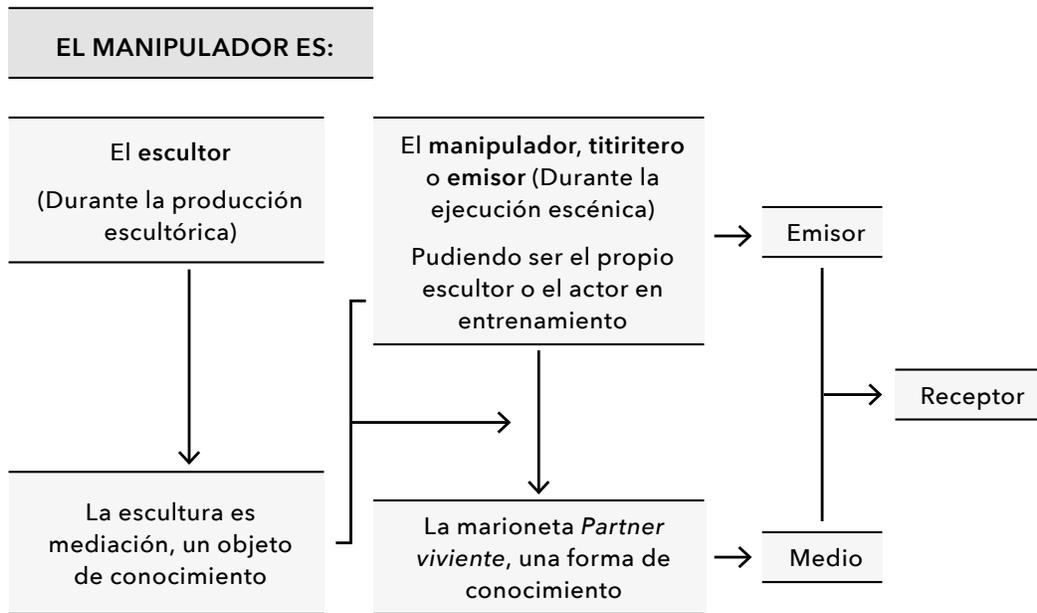
<sup>16</sup> Pablo de Arriba del Amo, “Movimiento” en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, (Madrid: Akal, 2006), 124.

<sup>17</sup> Sonia Iglesias y Guillermo Murray, *Piel de papel, manos de palo: Historia de los títeres de México* (México: ESPASA CALPE, 1995), 16.



» Al cubrir el torso de cera al torso del manipulador, el *Partner viviente* se convierte en depositario de un nuevo ser. Se trata de una encarnación que alcanza a todo el cuerpo con base en la jerarquización que le da principalidad al torso.

Para adoptar la postura de una marioneta se estableció que para sujetar los controles de mando de los pies, se requiriera la flexión ligera de las rodillas hasta el punto justo en que los pies del *Partner viviente* rozaran el suelo, comprometiéndose una postura difícil de mantener.



Esquema sobre la identificación del manipulador y su relación con la obra escultórica durante su proceso de creación en correspondencia con las tres condicionantes para la identificación de un objeto como marioneta: Emisor-Medio-Receptor

Elaborado por Rodrigo Orduño Bucio.

### 4.3.2 De la manipulación escultórica por el espacio

Una vez realizado el ensamblaje de la escultura y su organización general, la creación del personaje se constituye también dada su evolución por el espacio, es decir, a su manipulación como parte de la acción escénica, pues es así como se evidencia la relación de los cuerpos, en el andar, en el movimiento íntimo e incluso en la resistencia contra la inercia del cuerpo.

Para tal efecto, además de mi intervención como creador de las piezas escultóricas, se consideró la participación de una actriz que aportara su experiencia y sus apreciaciones a partir de su colaboración en la manipulación del *Partner viviente*:

Mtra. Diana Georgina Aguilar Ledesma: Actriz.

Participación: Manipulación de la obra escultórica.



✦ Diana Aguilar es una actriz mexicana egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue alumna de los profesores Germán Castillo, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez y Fidel Monroy.

Ha participado en montajes como: *Identidad Propia*, de Beatriz González Rubín bajo la dirección de Cecilia Angulo y producida por la señora Carmen Montejo, con este montaje participó en el IV Coloquio Internacional de Teatro Alternativo en Tepic, Nayarit y fue invitada al Primer Festival México en Montreal, en Montreal Canadá; *Eddie y Sis* (historia creada a través de los cuentos *Las mujeres de Poe*, de Edgar Allan Poe) bajo la dirección de Guillermo Henry; *Fragmentos de desastres personales*, de Hugo Abraham Wirth bajo la dirección de él mismo para la VI Muestra Nacional de Artes Escénicas del DF; *El último ciclista*, de Karl Svenk bajo la dirección de Isaac Slomianski, entre otros montajes.

Ha desarrollado una carrera como capacitadora de talleres de desarrollo humano y de personal, llevándola a obtener la beca Vice-Chancellor's International Scholarship (VCIS)-SEP para cursar la Maestría en Comunicación Internacional en Macquarie University en Sídney, Australia.

#### 4.3.2.1 Fundamentos y argumento para el trazo escénico

Pensar en estos fragmentos escultóricos como una marioneta involucra una manipulación que puede ser realizada por una o más personas que se relacionan entre ellas y con las esculturas, esta acción ha de determinar dos factores importantes: la disposición que se haga de los fragmentos, así como su evolución por el espacio, para percibirse como un cuerpo formando parte de una construcción hecha a partir de cuerpos, lo que apunta hacia su consideración como una relación de segmentos corporales en los que la materia escultórica y el manipulador son vinculados a partir del peso, el equilibrio, la tensión, la relajación, la inercia, etcétera, dicha relación establecida por los cuerpos en cuestión.

Las partes se componen, organizan e integran en el espacio para crear una misma forma, una misma corporeidad, y esta constante disposición involucra también a la articulación de la acción por el espacio, pudiéndola entender también como aquella segunda articulación correspondiente a la doble articulación si pensamos en el análisis de De Marinis, misma que proporciona diversos puntos de vista al espectador.

Como apunta Arnheim, los volúmenes generan variaciones por la manera en que se distribuyen, «no existe arte plástico fuera del espacio, y el pensamiento humano, cuando se expresa en el espacio, toma necesariamente una forma plástica. De este modo las obras de arte traducen el concepto que los artistas y su tiempo tienen del espacio».<sup>18</sup>

Podemos comprender a través de esta frase dos situaciones que se adaptan convenientemente al presente estudio: la primera, cómo un modo de moverse evidencia un modo de pensar, con la valoración del espacio como un componente necesario para dicho efecto, y la segunda, una invitación a la reflexión sobre el propio devenir de la escultura, por ejemplo, en la estatuaria griega al formular sistemas de proporciones basados en la observación, los cuales siempre quedaron susceptibles a modificaciones dadas por los métodos de apreciación, lo que contribuyó a adquirir valores estéticos, como el compensar deformaciones generadas por el punto de vista del espectador; es decir, las licencias que se permitían para crear algún efecto en aquel espectador a partir de la contemplación de la estatua. En este caso el movimiento genera un juego constante de estas percepciones, necesario para tal fin el uso acertado del espacio.

<sup>18</sup> Pierre Francastel,  
*La realidad figurativa. El marco imaginario de la expresión figurativa* (Barcelona: Paidós, 1988), 158.

Para la ejecución escultórica por el espacio, entendiéndose ésta como continuación del trabajo del escultor ahora al organizar los volúmenes durante la acción escénica, además de la vista, el manipulador hace uso de otros sentidos que permiten la relación con ese cuerpo escultórico, por lo que la materia elegido se vuelve un medio de conocimiento entre el cuerpo a crear o representar y el cuerpo propio del manipulador.

Gracias a los sentidos, el escultor percibe el color, la textura, el olor, la temperatura, el peso o la dureza de un material y esa interacción repercute en todo su ser. En este caso, la aplicación de los moldes de yeso sobre mi cuerpo como escultor, permitió la percepción de dicho material a través de diferentes partes de mi cuerpo tan intensamente que lograron quedar registradas en el molde. De este modo se obtuvo el testimonio de un cuerpo que estuvo y está, como vestigio de que por medio de nuestra corporalidad se es capaz de sentir, teniendo el poder de encarnar, de “crear vida” al entrar en contacto con otro cuerpo para manifestar la capacidad que el sentido del tacto tiene para hacer cobrar vida como una forma de encarnación.

Al considerar a los sentidos con tal potencial es Vicente Jarque quien en la introducción de *Escultura. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión* ejemplifica claramente esta relación:

Como es sabido, el mito de Pigmalión y Galatea nos habla de un rey de Chipre que se enamoró de una estatua de Afrodita (que según otras versiones habría construido él mismo); pidió entonces a la propia Afrodita que le proporcionase una esposa semejante a esa imagen, y la diosa decidió concedérsela, en efecto, dando vida a la estatua misma, a la que llamaría Galatea. Condillac parte de esta historia para imaginar a la estatua cobrando vida poco a poco a través de la activación de sus sentidos siendo el tacto el único que le permitiría acceder a la noción de un espacio corpóreo y, en fin, a distinguirse a sí mismo como sujeto de sus representaciones, y no como un mero conjunto de ellas.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Vicente Jarque. Introducción a *Escultura. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*, de Johann Gottfried Herder (Valencia: Universitat de València 2006), 32. En esta cita se menciona a Étienne Bonnot Condillac quien en 1754 escribió *Tratado de las sensaciones*, como parte de sus estudios para explicar la formación del conocimiento a partir de las sensaciones.

Así, en el desarrollo de esta propuesta escultórica y en cumplimiento de conocer al cuerpo a través del cuerpo se encuentra el poder percibirnos a través de “acceder a la noción de espacio corpóreo” gracias a ese vínculo táctil y sensorial de nuestro cuerpo con las piezas escultóricas, lo cual puede clarificarse con la siguiente cita de Otto Friedrich: «El

modo como se encuentra el hombre en el espacio no está definido por el espacio cósmico que lo crea, sino por un espacio intencional referido a él como sujeto».<sup>20</sup> El fundamento de lo anterior está en identificarnos como un ser con la capacidad de establecer una relación consciente con los objetos existentes en nuestro entorno y dicha relación está basada en la propia espacialidad de cada individuo.

Eugenio Barba distinguió al espectáculo teatral que caracterizó a los reformistas del teatro del siglo XX como “cuerpo único”, complejo, atravesado por impulsos y tensiones multiformes, por ritmos y respiraciones danzantes, partes únicas de una unidad orgánica. Aplicada esta idea a la creación de la obra escultórica como marioneta la podemos identificar de este modo: «todo objeto da a conocer por medio de sus líneas, de qué manera se disgregaría si siguiera las tendencias de sus fuerzas interiores. Esta descomposición no está sometida a leyes fijas sino que resulta de la esencia característica del objeto y de la emoción de quien la contempla»,<sup>21</sup> con lo que es reforzada la idea de vectores que salen de un nodo para conectarse con otros vectores y, de ser el caso, llegar al cuerpo del manipulador para ir de regreso haciendo alusión a los círculos concéntricos que van y vienen del cuerpo escultórico al de carne y hueso y viceversa para volverlos uno.

La manipulación de la marioneta si bien está condicionada por la incidencia de los fragmentos escultóricos en el cuerpo de los manipuladores y tiene un fin experimental, es planteada por una serie de posturas a manera de secuencia guía, como sucede en los ejercicios de la biomecánica o el mimo corporal.

Esta suerte de partitura recurre al tronco como elemento principal del cuerpo, identificándole como nodo mayor y centro de las operaciones al encontrarse en el primer orden de la jerarquización dentro de la primera articulación de De Marinis, a partir del cual se sugiere la intervención de sus demás segmentos anatómicos, es decir, qué posición tendrían las extremidades y la cabeza según cada postura, con el fin de ofrecer libertad creativa a los manipuladores a partir de atender a una serie de torsos como especie de figura parcial condicionante del desarrollo dramático, recurriendo a la evocación de aquellas “parcialidades ausentes”.

La partitura está dada por la sucesión de diez torsos en cera, creados a partir de un molde a modo de patrón, cada uno fue manipulado y

<sup>20</sup> Friedrich B., *Hombre y espacio*, 241.

modelado para crear una postura diferente y otorgar mayor expresión y vigor a las formas a partir de las distorsiones generadas, para proponer ritmo e intención a dichas posturas.

« *Primacía del tronco*

Vaciados en cera de abeja pigmentada, armellas y alambre, montados en estructura de madera 180 x 120 x 16 cm 2017

Rodrigo Orduño.

La disposición de los torsos busca emular una partitura, para que los manipuladores visualicen con mayor facilidad esta guía.



« *Primacía del tronco (detalle)*

Con los torsos hago alusión a la reproducción y reuso que Rodin hacía de segmentos corporales o de esculturas completas para reorganizarlas o ensamblarlas en nuevas propuestas escultóricas en las que variaba el material, la cantidad o las dimensiones de los elementos dentro de sus composiciones.

El ejercicio resulta un desafío complejo que demanda los recursos necesarios y el modo eficaz de emplearlos para trasladar la expresión en las esculturas guía al cuerpo del *Partner viviente*, pero es de este modo que la escultura contribuye a la creación del personaje animado y viceversa pues esa manipulación resultante genera el discurso visual para la reconfiguración escultórica.

### 4.3.3 La acción escénica

Hay que recordar que si bien se ha propuesto una vinculación de los cuerpos por su íntimo contacto, estas conexiones vectoriales generan o en su caso refuerzan los rasgos enérgicos traducibles en equilibrios precarios, juegos de tensiones, entre otros. Ahora bien, toda tensión procede de una deformación, comprometiendo la creación de un personaje, como se explica a continuación.

Los fragmentos corporales, tronco, brazo, piernas, manos, pies, etcétera, se relacionan bajo los criterios empleados para la construcción del cuerpo de una marioneta (que como se ha visto corresponden a las divisiones corporales propuestas por Decroux) en consideración también de la expresividad del material escultórico, así como de otros medios y características usadas para otorgar presencia al cuerpo del personaje, por ejemplo, el andar, la dirección y velocidad del movimiento, el ritmo, la tensión y el relajamiento, así como el peso, para lograr un constante “estar a punto de...” al conseguir un equilibrio precario.

Las piezas escultóricas inciden en el cuerpo del manipulador con la intencionalidad de una creación e interpretación a partir de la restricción del movimiento, de un peso que llega a ser insoportable o de la incomodidad, esto se acerca precisamente a aquel ideal reformista “el mimo se halla cómodo en la incomodidad”.

De este modo el material escultórico ofrece resistencia, restricción pero también una libertad potenciada por su propio peso a la que el

manipulador se enfrenta y de ser el caso aprovecha dominándola o no para realizar algún movimiento, con lo que se compromete cierta postura corporal, haciéndose presente la relación mente-cuerpo resultado de dicho enfrentamiento, para otorgar así personalidad a la escultura, la cual es percibida por el o los manipuladores y proyectada al espectador.

Durante la evolución del *Partner viviente* por el espacio, los términos de movimiento como flexión, extensión, rotación, elevación, depresión, pronación, supinación, entre otros, se hicieron presentes ya sea en el cuerpo escultórico o en el cuerpo de los manipuladores.



« Ejercicio de manipulación del *Partner viviente*

Las imágenes corresponden a una selección que muestra algunos momentos del ejercicio de la manipulación escultórica en el que también se hacen evidentes los movimientos anatómicos como flexión, extensión y supinación, entre otros.



« *Fragmentos corporales*

Cera de abeja pigmentada,  
hilos y armellas montadas  
en estructura de madera  
Dimensiones variables  
2017

Rodrigo Orduño.

Principalmente en el torso  
se observan las deformaciones  
provocadas por el contacto  
con el cuerpo del manipulador  
y enfatizadas posteriormente  
para el montaje de la  
composición escultórica que  
aquí se observa.

Los vaciados en cera hechos para probar grosores y coloraciones, así como las piezas elegidas para conformar al Partner viviente presentaron como parte del proceso escultórico, así como de la manipulación ciertas deformaciones que fueron enfatizadas para realizar una composición en la que se muestran algunas de ellas como parte del devenir de cada pieza. De este modo también se clarifica la aportación de la acción a la configuración escultórica.

#### 4.4 La percepción sobre la manipulación escultórica atendida desde la perspectiva de la actriz Diana Aguilar

**E**ste aislamiento corporal y de las acciones escénicas a pesar de tratarse de un entrenamiento, logran crear una restauración constante del comportamiento actoral, si bien es una acción planeada, el modo de lograr ese seguimiento a la “partitura” hecha con las pequeñas esculturas de torsos demanda una atención a los estímulos que presenta la escultura con la que se interactúa.

Debido a ello también se requiere una constante atención y dinamismo no sólo físico sino también mental. Realizar una acción cotidiana o común, se vuelve entonces un ejercicio de consciencia, dominio y control corporal, sin embargo, esta acción no depende sólo de este dominio mío, también depende del otro manipulador que se vuelve un elemento más que configurar para relacionarme física y mentalmente, sincronía, alternancia, equilibrio, entre otros, fueron factores que estuvieron en juego durante esta relación que resultó en una reconstrucción de los fragmentos corporales.

Considero que esta manipulación es un ejercicio que contribuye a la consciencia del cuerpo y la mente del actor, lo que es básico para mantener una relación eficiente con todos los factores que se involucran en un montaje escénico, además de que se adquiere una noción y conocimiento especial de nuestra anatomía, herramienta fundamental en el desempeño actoral.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Comentarios y reflexiones de la actriz Diana Aguilar una vez realizado el ejercicio de la manipulación del *Partner viviente*.



## Resultados

Como fundamento para las conclusiones del presente documento se incorporan enseguida las contribuciones y resultados conformados a partir de la teoría y la propuesta escultórica interdisciplinar, con base en los objetivos del Programa de Posgrado en Artes y Diseño que buscan valorar los procesos de creación artística y sus metodologías dentro de una investigación teórico-práctica en las artes visuales, para en este caso actualizar la producción escultórica evidenciando sus posibilidades dentro de nuevas líneas de investigación que le den difusión.

Se adaptaron e interpretaron conceptos como la segmentación y articulación provenientes de entrenamientos actorales, al campo de la escultura para estimular el conocimiento y potencial de la anatomía humana en dicho ámbito.

Se propuso un marco referencial con bases teóricas y conceptuales a partir del cual identificar al quehacer escultórico en nuevas líneas de investigación y creación artística.

Se sentó una base para el desarrollo de entrenamientos escénicos potenciados por el uso de piezas escultóricas en las que intervienen las cualidades del material como textura, peso, temperatura y color.

Se produjeron esculturas en diversos materiales a la par de la investigación teórica para el tratamiento de los conceptos desarrollados en la misma.

Se realizó una escultura-marioneta hecha a partir de fragmentos anatómicos, basada en los entrenamientos actorales, resultado del estudio de propuestas previas que involucraron a la escultura y a la realización escénica, con el fin de renovar y profundizar dichos desarrollos interdisciplinarios.

Se presentó a la marioneta como un cuerpo capaz de clarificar los conceptos escultóricos y de las renovaciones teatrales del siglo XX, para concebirse entonces como un medio entre la escultura (obra del escultor) y el personaje (obra del actor), con este ejercicio además se pudo identificar:

- La mente del manipulador va de aquí a allá ejercitándose.
- Así también se logra una plástica escénica pues no está condicionada a las palabras.
- La materialidad ayuda también a la creación e interpretación del personaje.
- Nuestro esqueleto está formado por fragmentos móviles que se equilibran.
- Se trabaja en partes corporales más pequeñas obteniendo más versatilidad de movimientos y relaciones entre ellas.
- Por medio de esta red de tensiones y vectores evidentes se logra atrapar en una especie de telaraña los sentidos del espectador.
- Los hilos de la marioneta funcionan también como dichos vectores.
- Estas formas escultóricas que se relacionan con el cuerpo del manipulador tienen inspiración en prótesis y vestuarios que potencian algunas líneas corporales, curvas o rectas.
- Dos o más personas se vinculan para crear un solo personaje a través de la manipulación escultórica sometándose a las condiciones que establece la materia de la escultura.

- Este es un entrenamiento no sólo para el actor, también lo es para el escultor quien experimenta una nueva relación a través de la materia con que está hecha la escultura, continuando la construcción y configuración de su obra una vez terminado el proceso convencional de la creación escultórica.
- Se focaliza el movimiento de una parte escultórica, pero se evidencia que todos los cuerpos participan en dicho movimiento a través de luchar contra las tensiones.
- Se percibe un microcosmos en aquel cuerpo.



## Conclusión

**L**a segmentación del cuerpo en las artes ha sido una actividad recurrente, atendida por disciplinas como la escultura y el teatro, tiene sus fundamentos en la ciencia con el desarrollo de la anatomía humana; el conocimiento que se genera del propio cuerpo a través de dichas manifestaciones artísticas brinda la posibilidad de su propia renovación, es decir, la conciencia de una necesidad que corresponde al devenir histórico en el que está inserto el cuerpo humano, y en este caso la escultura es la base, pues a través de ella se puede entender al cuerpo en una suerte de proyección que genera una confrontación. A diferencia de otras representaciones artísticas de la anatomía humana en las artes plásticas, la escultura es la que le confiere un espacio tridimensional, pues aquí el cuerpo es creado por el escultor a partir de la materia con que está hecha la escultura y la que por inherencia posee una tridimensionalidad.

En el caso del teatro, si bien el juego escénico se realiza ya en una tridimensionalidad, la creación del personaje, pensándolo como la obra del actor, se realiza a partir del cuerpo de éste, es decir que no la obtiene de otro objeto.

Establecer una investigación que se presume interdisciplinaria, deja en evidencia la apertura de los sistemas y métodos desarrollados para llevarla a cabo, en los que existe un cruce de disciplinas con el fin de que los elementos implicados se retroalimenten, por lo que la obra plástica derivada de los mismos, al ser resultado del cruce disciplinar posee una naturaleza de apertura.

A partir de los resultados expuestos con anterioridad se evidencia un vínculo escultórico-teatral que alude a la superación modernista de la escultura como una obra autónoma, y que tiene la posibilidad de apoderarse del espacio que le rodea para incluso completar su significado o resignificarse, entendiendo al cuerpo como herramienta potenciadora para vernos y reconocernos en ella, tomando la síntesis y la reducción de la forma que nos lleva a identificarnos con esa parte que alude al cuerpo completo, de ahí va su fuerza, para que se perciba no incompleta, más bien con suficiente potencial y vigor para hacerse presente constantemente en cada reconfiguración a la que se someta.

Segmentar es analizar, es describir, pero es también la posibilidad de separar las partes para generar una reorganización que compromete el ejercicio de articular los conocimientos obtenidos en una construcción escultórica que no volverá a ser la misma que antes de haber sido fraccionada. Un fragmento puede ser independiente pero también refleja una correspondencia hacia su entero procedente, por ejemplo, el caso del módulo nos habla de una relación de codependencia entre las partes, la cual nos brinda cierta información sobre las ausencias corpóreas, del mismo modo el cuerpo rearticulado presentará una nueva codependencia entre sus partes.

Mi propuesta escultórica transforma el cuerpo en una forma híbrida, propiciando una reconstrucción de cuerpos, en un nuevo contexto. Esto a partir de la marioneta, un objeto escénico dependiente del manipulador y de su habilidad corporal que además puede estar circunscrito en una función dramática. Precisamente la relación entre manipulador y marioneta puede ser tan estrecha como la del escultor cuando trabaja una forma para la creación de una escultura considerando que manipulador y escultor pueden ser la misma persona. El *Partner viviente* logra fundir a la escultura como aquella creación de escultor y al personaje como creación del actor en un mismo cuerpo.

Se trata de una construcción a partir de cuerpos presentes o no físicamente lo que alude a la consideración del cuerpo como relación de segmentos corporales que pueden ensamblarse con otras partes del mismo cuerpo o conectarse a las acciones de otros cuerpos. De tal modo que las partes se componen en el espacio, proporcionando puntos de vista no sólo por

el movimiento del espectador, también por la evolución de las piezas escultóricas y el cuerpo humano (formando un mismo cuerpo).

El *Partner viviente* al poder ser movido por uno o más individuos reitera su intervención como un ser colectivo reflejado en el cuerpo de la marioneta, la cual, como ya se ha visto es concebida como un cuerpo escultórico-teatral, de este modo se construye un personaje, gracias a una colectividad y a un material que da carácter al movimiento creando entonces una personalidad a partir de la propia materia escultórica. Así, la tensión, el equilibrio y su constante juego estarán siempre presentes debido al control corporal necesario para enfrentarse y dominar la materia misma de la escultura, que se transforma a través de cambios en la configuración de su volumen. Gracias a esta actividad se logra la identificación de los conceptos trasladados de una disciplina a otra.

Durante el desarrollo de esta propuesta escultórica interdisciplinar se creó la posibilidad de plasmar imágenes, dialogar con ellas y comunicar estas conclusiones, producto precisamente del encuentro entre el pensamiento y la materia; para decirlo mejor, una escultura es obra del hombre creador, al que podemos llamar un demiurgo (ese ente que logra no nada más la presencia, sino la permanencia de la expresividad en una creación), «en realidad, no sólo forma y materia, sino sujeto y objeto, exterior e interior se elaboran mutuamente. No sólo la materia sino nuestros deseos y culturas se incorporan a esta dialéctica. Por eso, no podemos considerar la materia como un instrumento sino como una mediación».<sup>1</sup> Junto con el cuerpo del manipulador, la obra escultórica y todas sus características son contenidas en el personaje conformado; al fin y al cabo, en la medida en la que uno vive, se enriquece la materia prima (la experiencia del autor) para la escultura.

Escultor y manipulador son entonces ese demiurgo ya que son quienes, a palabras de Pedro Laín, logran «designar la causa de la maravillosa ordenación de las partes anatómicas al cumplimiento de sus respectivas funciones»,<sup>2</sup> ya sea valiéndose o luchando en contra de los estímulos externos.

En el campo teatral funciona como una herramienta que posibilita la asimilación de aquellos conceptos de los entrenamientos actorales antes tratados de forma pragmática y lúdica, pues recordemos que: «el arte del actor consiste en la organización de su propio material, es decir, en la

<sup>1</sup> De la Cuadra, “Forma y materia”, 49.

<sup>2</sup> Laín, *El cuerpo humano*, 149.

capacidad de aprovechar convenientemente los medios expresivos de su cuerpo. En la persona del actor confluyen el organizador y aquello que ha de ser organizado (es decir, el artista y su material)».<sup>3</sup>

La materia escultórica y el cuerpo humano se fusionan creando un personaje, y de este modo se compromete como un ser fenoménico, un cuerpo encarnado literalmente por el cuerpo del actor reforzado por la íntima relación espacial recordando que la organización de ambos cuerpos requiere de ciertas distancias establecidas siempre por los límites humanos. «Podemos decir, generalizando, que toda masa visual es una constelación de fuerzas, y que las fuerzas tienden a encarnarse en objetos sustanciales. Todo ser implica cierto actuar, y todo actuar precisa de un vehículo».<sup>4</sup>

Ante esto es necesario hacer referencia de nuevo a la espacialidad que ha sido atendida como envolvente de la escultura, entendiéndose como un espacio que hay alrededor del objeto escultórico y por consiguiente del cuerpo humano (si recordamos que ambos cuerpos se hallan inmersos en la misma esfera, un entorno vivencial), envolvente también de cada parte o fragmento escultórico por más mínimo que sea, al considerársele así lo concebimos como un posibilitador del movimiento de estas partes y que como onda expansiva genera el movimiento de todas las demás partes percibiéndose en tal caso como una sola forma que se mueve en un “gran espacio” que le rodea.

En este caso aquel vehículo que requiere el actuar son las piezas escultóricas que en conjunto con el cuerpo de carne y hueso, tienen como finalidad entender el funcionamiento de este último (como sucedía con los modelos anatómicos para la enseñanza académica), involucrando nuestro pensamiento y relacionando un actuar a partir de un movimiento y viceversa, de este modo el manipulador que está en contacto con la escultura no se basa sólo en lo visual sino en la percepción que obtiene con todo su ser y que se halla en contacto con otro cuerpo que se vuelve extensión de sí mismo. Un cuerpo que nació de él, cobró vida, autonomía y vuelve a él. Es también un cuerpo didáctico, manipulable, articulable.

De esta manera se busca un reconocimiento en la escultura, más allá de sólo hacerlo en la observación de la forma jugando el papel de espectador, pues al manipularla nos volvemos conscientes de nuestro yo y de que

<sup>5</sup> Erika Fischer-Lichte cita a Vsevolod Meyerhold en *Estética de lo performativo*, 166.

<sup>4</sup> Arnheim, *El poder del centro*, 161.

no somos ese personaje que manipulamos, es decir, como lo expresa Luis de Tavira al definir el concepto de actuación: «yo llego a ser yo mismo en tanto soy otro»<sup>5</sup> de este modo creamos un personaje gracias a nuestra autoconstrucción, para lo que aquella suerte de proyección mencionada anteriormente no va en contra de esta percepción sino que es un componente constitutivo de la misma.

Desarticular para articular un cuerpo extracotidiano, vivo, que nos haga presente la totalidad desde la parcialidad, en el que nos encontremos y nos reconozcamos como elemento consciente de la sociedad fue el propósito por medio de la segmentación en el cuerpo del actor, como un complejo ejercicio físico y mental que no cercena o hiere de forma literal, en el que las mutilaciones físicas y reales están presentes sólo en las “figuras parciales” o en los fragmentos dentro del trabajo escultórico; es más bien una destrucción para una recomposición basada en la doble articulación.

<sup>5</sup> Luis de Tavira, “El arte de la actuación dramática”, El podcast cultural de la Universidad. Módulo 4 tercera parte.

<https://descargacultura.unam.mx/app1?sharedItem=303224#autoresAPP1>.

## Fuentes de información

### Bibliografía:

- Aristóteles. *Física*. Traducción de Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 1995.
- Acton, Mary. *Learning to look Sculpture*. London: Routledge, 2014.
- Arnheim, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las Artes Visuales*. Madrid: Akal, 2001.
- Barba, Eugenio. “Antropología teatral”, “Partitura y subpartitura”, “Energía” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología, 2009.
- Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes. *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. México: IIE-ENAP UNAM, 1989.
- Barón Fernández, José. *Andrés Vesalio. Su vida y su obra*. Madrid: CSIC, 1970.
- Bentley, Eric. *La vida del drama (The life of drama)*. Traducción de Atheneum de Alberto Vanasco. México: Paidós, 1992.
- Bettetini, Gianfranco. *Producción Significante y Puesta en escena (Produzione del senso e messa in scena)*. Traducción de Juan Díaz de Atauri. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Beverly Hale, Robert y Terence Coyle. *Albinus on Anatomy*. New York: Watson-Guptill Publications, 1988.
- Blanch González, Elena. “Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)” en *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Akal, 2009.
- Bordes, Juan. *Historia de las teorías de la Figura Humana. El dibujo / la anatomía / la proporción / la fisiognomía*. Madrid: Cátedra, 2003.

- Brandstetter, Gabrielle. *Poetics of dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia de 1792 a 1810*. Traducción de María Emilia Martínez Negrete Delfis. México: SEP/SETENTAS, 1976.
- Bruneau, Philippe, Georges Duby, Jean Luc Daval, Xavier Barral i Altet, Geneviève Bresc-Bautier, Bernard Ceysson, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Sophie Guillot de Suduiraut, Reinhold Hohl, Antoinette Le Normand-Romain, Friedrich Meschede, Anne Pingeot, Barbara Rose, François Souchal, Mario Torelli. *Sculpture, from antiquity to the present day*. Madrid: Taschen, 2002.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca (L' era neobarocca)*. Traducción de Anna Giordano. Madrid: Cátedra, 1999.
- Cladel, Judith. *Rodin. Su vida gloriosa, su vida escondida (Rodin. sa vie glorieuse, sa vie inconnue)*. Traducción de J. B. Xuriguera. Barcelona: Iberia.
- De Arriba del Amo, Pablo. *Materiales Didácticos Volumen II*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Movimiento” en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid: Akal, 2006.
- De la Cuadra González-Meneses, Consuelo. “Forma y materia” en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Akal, 2006.
- De Marinis, Marco. “Al trabajo sobre las acciones físicas: la doble articulación” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- \_\_\_\_\_. *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Milano, Bulzoni, 2000.
- De Soto Arándiga, Ramón. “Propuesta sobre una metodología de proyectos escultóricos” en *¿Qué es la escultura, hoy?* Valencia: Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, 2003.
- De Tavira, Luis. “Al hacer teatro, éste ha hecho de mí lo que soy” en *Siete caminos teatrales*. México: Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, 2010.
- Decroux, Etienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Gallimard, 1963.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Ariel Planeta-Agostini, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo (Ästhetik des Performativen)*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2011.
- Flynn, Tom. *El cuerpo en la escultura (The body in sculpture)*. Traducción de Isabel Balsinde. Madrid: Akal, 2002.

- Foster, Hall, Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Kennet Frampton Jürgen Habermas, Frederic Jameson, Rosalind Krauss, Craig Owens, Edward W. Said, Gregory L. Ulmer. *La Posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 1985.
- Foster, Kenneth. *Programación de las artes escénicas. De la teoría a la práctica*. México: INBA, 2001.
- G. Cortés, Miguel. *El cuerpo mutilado o la angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- Francastel, Pierre. *La realidad figurativa I: El marco imaginario de la expresión figurativa (La réalité figurative)*. Traducción de Godofredo González. Barcelona: Paidós, 1988.
- Friedrich B., Otto. *Hombre y espacio*. Traducción de Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor, 1969.
- García, Rolando. *Sistemas complejos Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre (Towards a poor theatre)*. Traducción de Margo Glantz. México: Siglo veintiuno, 1968.
- Homero. *La Iliada*. México: PORRÚA, 1983.
- Iglesias, Sonia y Guillermo Murray. *Piel de papel, manos de palo: Historia de los títeres de México*. México: ESPASA CALPE, 1995.
- Jarque, Vicente. *Introducción a Escultura. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión, de Johann Gottfried Herder*. Valencia: Universitat de València, 2006.
- Jenkins, Ian y Victoria Turner. *Cuerpo y belleza en la Grecia antigua*. México: INAH, 2011.
- Kepes, Gyorgy. *El movimiento: su esencia y su estética*. México: Organización Editorial Novaro, 1970.
- Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna (Passages in modern sculpture)*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 1997.
- L. Tancock, John. *Rodín en México. Colección de escultura europea de los siglos XIX y XX*. México: Museo Soumaya, 1997.
- Láin Entralgo, Pedro. *El cuerpo humano. Oriente y Grecia antigua*. Madrid: Espasa, 1987.
- Lanteri, Edouard. *Modelling and sculpting the human figure*. New York: Dover Publications, 1985.
- Leabhart, Tomas. *Etienne Decroux*. New York: Routledge, 2007.

- López B., Alberto, Fernando Hernández H., y J. M. Barragán Rodríguez. *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle, 1997.
- Maderuelo, Javier. *El espacio raptado, interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Matía Martín, Paris. “Tiempo” en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Akal, 2006.
- Moreaux, Arnould. *Anatomía Artística del Hombre*. Madrid: Ediciones Norma, 2005.
- Moreno, Salvador. Prólogo a *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, de Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes. México: IIE-ENAP UNAM, 1989.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Le Normand-Romain, Antoinette. “Fragments, assembles and enlargements” en *Rodin at the Musée Rodin*. Traducción al inglés de Judith Hayward. Paris: Editions Scala, 1996.
- Ortega y Medina, Juan. *Imagen y Carácter de J. J. Winckelmann*. México: IIE-UNAM, 1992.
- Plasencia Climent, Carlos y Manuel Martínez Lance. *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Valencia: Editorial Politécnica de Valencia, 2007.
- Ramírez, Juan Antonio. “Superpigmalión. El artista contemporáneo, ampliado y mejorado” en *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Read, Herbert. *La Escultura Moderna. Breve historia*. Traducción de Antoni Vicens. Barcelona: Ediciones Destino, 1998.
- Rilke Rainer, María. *Nuevos poemas II. -1908- (La otra parte de los nuevos poemas)*. Traducción de Federico Bermúdez-Cataño. Madrid: Hiperión, 1999.
- Rodríguez García, Santiago. *La investigación y la tesis doctoral en Bellas Artes*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- Ruiz, Borja. *El arte del actor del siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2008.
- Sánchez Bonilla, María Isabel. “Composición escultórica. Interdependencia forma/técnica/materia” en *¿Qué es la escultura, hoy? 1er Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos Valencia 2002*. Valencia: Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, 2003.

- Sauras, Javier. *La escultura y el oficio del escultor*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2003.
- Schino, Mirella. “Natural y orgánico” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología, 2009.
- Sobrino Manzanares, María Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Madrid: Electa España, 1999.
- Stierlin, Henri. *Grecia. De Micenas al Partenón*. Italia: Taschen, 2005.
- Szunyoghy, András y Gyorgy Fehér. *Anatomía humana para artistas*. Traducción de Margarita Gutiérrez. Barcelona: Konemann, 1999, pp. 496.
- Torrijos, Fernando. *Sobre el uso estético del espacio*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Trancón, Santiago. *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. España: Fundamentos, 2006.
- Uribe, Eloísa. *Tolsá. Hombre de la Ilustración*. México: CONACULTA, INBA, Museo Nacional de Arte, 1990.
- Van der Marck, Jan. *George Segal*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1975.
- Vargas Ocampo, Francisco. *Temas selectos de morfología y fisiología*. México: Limusa y Noriega, 2003.
- Von Hildebrand, Adolf. *El problema de la forma en la obra de arte*. Traducción de María Isabel Peña Aguado. Madrid: Visor, 1988.
- Wittkower, Rudolf. *La escultura: procesos y principios (Sculpture)*. Traducción de Fernando Villaverde. Madrid: Alianza, 1980.

## Tesis:

- Carvajal Montoya, Marleny. “El entrenamiento del actor en el siglo XX. Fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos”. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Corona Cabrera, Laura Alicia. “Adecuación y creación de los planes de estudios de Maestría del Posgrado en Artes y Diseño: Propuesta de ejercicios creativos para la elaboración de investigaciones de tesis en casos de alumnos de Artes Visuales”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Hernández González, Román. “Aspectos estructurales formativos y significativos del canon de proporción en la escultura”. Tesis Doctoral, Universidad de la Laguna, 1993.

Nieto Guimaraes, Joana. “Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX: El lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

## Hemerografía:

Andrés, Cecilia. “Un género ignorado que nos sobrevivirá”, *Paso de gato, revista mexicana de teatro*. México, Anónimo Drama Ediciones, n. 18 (2002): 28-29.

Cardona, Patricia. “Los Principios de la pre-expresividad según la antropología teatral”. *Tramoya*, México, CONACULTA, n. 21 (1989): 26-29.  
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3806/198921P26.pdf?sequence=2>, consultado 15 diciembre 20014.

Carrillo, Alberto, Marco Calderón y Lluviana Rodríguez. “Los griegos homéricos y el problema de la conciencia”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, España, n. 44. (2016), 1.  
<http://docplayer.es/69458303-Los-griegos-homericos-y-el-problema-de-la-conciencia-marco-antonio-calderon-zacaula.html>, consultado 2 junio 2016.

Follari, Roberto. “Estudios culturales, transdisciplinariedad e interdisciplinariedad (¿hegemonismo en las ciencias sociales latinoamericanas?) de los líderes tradicionales”. *Utopía y Práxis Latinoamericana*, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, CONICET, n. 14 (2001): 40-47.p.  
<http://www.redalyc.org/html/279/27901403/>, consultado 4 abril 2017.

Hernández Belver, Manuel y Juan Luis Martín Prada. “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas.” *Reis Revista española de investigaciones sociológicas*, España, CIS, n. 84 (1998): 44-63.  
<http://www.jstor.org/stable/40184076>, consultado 13 enero 2015.

Jaynes, Julian. “El lenguaje de la Ilíada”. *La gaceta del Fondo de Cultura Económica: El teatro de la mente*. México, FCE, n. 442 (2007): 15-17. [http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/gacetitas/OCT\\_2007.pdf](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetitas/OCT_2007.pdf), consultado 1 diciembre 2014.

Pambo, Olga. “Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión”. *Interdisciplina*, México, CEIICH-UNAM, n. 1 (2013): 21-49.

“Sumario”. *La gaceta del Fondo de Cultura Económica: El teatro de la mente*. México, FCE, n. 442 (2007): 2. [http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/gacetas/OCT\\_2007.pdf](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/OCT_2007.pdf), consultado 1 diciembre 2014.

Tous Olagorta, Francisco Javier. “Aproximaciones a la investigación en las artes visuales”. *925 Artes y Diseño*. México, FAD-UNAM, n. 20 (2015). <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2015/08/>, consultado 10 agosto 2016.

Villa Soto, Juan Carlos y Norma Blazquez Graf. “Vinculación de los enfoques interdisciplinarios: clave de un conocimiento integral”. *Interdisciplina*, México, CEIICH-UNAM, n. 1 (2013): 7-13.

## Sitios de internet:

Artcyclopedia.

[www.artcyclopedia.com](http://www.artcyclopedia.com), consultado 20 diciembre 2016.

De Cuadra, Igor. “Utopías del cuerpo del actor en el s. XX: el mimo corporal. El actor-Marioneta: del übermarionette de Gordon Craig al mimo corporal de Etienne Decroux”, *Página Transversal*.

<http://www.geocities.ws/paginatransversal/teatro/mimo.html>, consultado 20 abril 2016.

“Decroux – L’Usine”. Youtube, Projetomimicas.

<https://www.youtube.com/watch?v=JzBFPCg0UWI>, consultado 21 agosto 2107.

De Távira, Luis. “El arte de la actuación dramática”, *El podcast cultural de la Universidad*.

<https://descargacultura.unam.mx/app1?sharedItem=303224#autoresAPP1>, consultado 28 noviembre 2016.

Frassetto, Floriana. “Talk con Floriana Frassetto - Mummenschanz”. Youtube, Rufa University.

<https://www.youtube.com/watch?v=EmGP9XwsOhM>, consultado 10 diciembre 2017.

Javier Marín.

[javiermarin.com.mx](http://javiermarin.com.mx), consultado 18 octubre 2017.

“Le Theatre d’Etienne DECROUX (DOC)”. Youtube, Projetomimicas.

<https://www.youtube.com/watch?v=UGSwB3PWa6Q>, consultado 12 mayo 2017.

“Meyerhold’s Theater and Biomechanics – Screener”. Youtube, Contemporary Arts Media –Artsfilms.

<https://www.youtube.com/watch?v=dUUgaQqgBS0>, consultado 25 marzo 2017.

El Museo Rodin - París.

[www.musee-rodin.fr](http://www.musee-rodin.fr), consultado 15 abril 2015.

Odin teatret archives.

<http://www.odinteatretarchives.com/>, consultado 10 abril 2016.

“Oskar Schlemmer”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oskar-schlemmer>, consultado 20 octubre 2017.

Real Academia Española. -Interpretar-.

<http://dle.rae.es/?id=LwUON38>, consultado 11 noviembre 2014.

Rugiero, Florencia. “Ballet triádico”. Proyecto IDIS.

<http://proyectoidis.org/ballet-triadico/>, consultado 14 mayo 2018.

Segal Foundation.

[http://www.segalfoundation.org/about\\_bio.html](http://www.segalfoundation.org/about_bio.html), consultado 5 abril 2017.

Museo de la Acrópolis.

<http://www.theacropolismuseum.gr>, consultado 17 agosto 2016.

