

**Interpretación escultórica de la segmentación del cuerpo humano en las renovaciones teatrales del siglo XX**

*Sculptural Interpretation of the Human Body Segmentation in the Theatrical Renovations of the Twentieth Century*

*Rodrigo Orduño Bucio*

DOI 10.15517/es.v82i1.52005



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

# Interpretación escultórica de la segmentación del cuerpo humano en las renovaciones teatrales del siglo XX

## *Sculptural Interpretation of the Human Body Segmentation in the Theatrical Renovations of the Twentieth Century*

Rodrigo Orduño Bucio<sup>1</sup>  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad de México, México

**Recibido:** 10 de enero de 2022

**Aprobado:** 4 de marzo de 2022

### Preámbulo

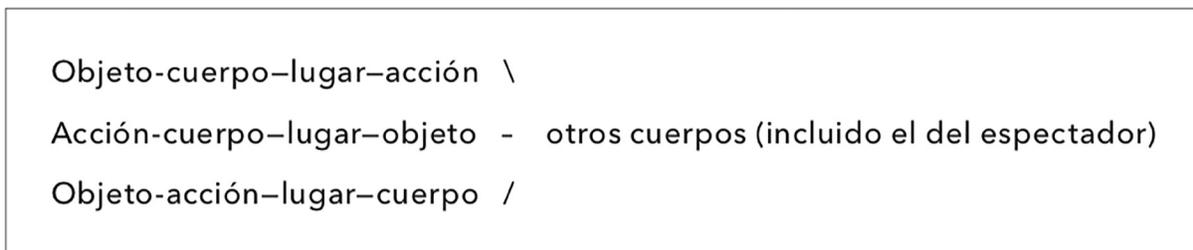
En el siguiente texto, derivado de mi tesis doctoral en Artes y Diseño (2018), se atiende de la segmentación del cuerpo a través de los trabajos realizados por tres autores: Vsevolod Meyerhold con la biomecánica (citado en Barba, 2009d), Étienne Decroux (2000) con el mimo corporal (ambos considerados reformistas teatrales) y Marco De Marinis (2009) con la doble articulación. A partir de una revisión de los tres desarrollos, se propone una interpretación dentro del campo escultórico como muestra de la influencia creativa del estudio de dichas reformas y su aplicación en las artes plásticas.

Durante el siglo XX, se suscitó una serie de cambios en el teatro de Occidente que propiciaron nuevos términos, usos y renovaciones. El cuerpo, gracias al estudio de maestros reformadores del teatro, fue reconsiderado como una suma de partes vinculables con otros componentes de la realización escénica (como el lugar de la presentación), otros cuerpos e incluso con ciertos objetos escénicos. Esto detonó una sinergia entre cuerpo e idea, y proyectó una fuerte presencia escénica sustentada en la materialidad del cuerpo y las posibilidades dadas por esta (Imagen 1).

---

<sup>1</sup> Artista e investigador. Doctor en Artes y Diseño y estudiante del posgrado en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. ORCID: 0000-0002-5407-5222. Correo electrónico: rodrigo.ordunob@gmail.com

**Imagen 1.** Tipos de relación entre los componentes de la presentación escénica según las reformas teatrales del siglo XX



Fuente: Elaboración propia.

Así, 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.

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 (Fischer-Lichte, 2011, p. 165).

Entonces, el cuerpo del actor-bailarín fue estudiado y comparado con el de artistas de Oriente. Asimismo, el entrenamiento para lograr una ruptura con el naturalismo fue también en lo que se centraron estudios hechos por maestros reformadores como Vsevolod Meyerhold (citado en Barba, 2009d), Gordon Craig (citado en Innes, 1998), Étienne Decroux (2000), Jerzy Grotowski (1970) y, posteriormente, Eugenio Barba y Marco De Marinis (2009).

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

La renovación del teatro occidental, también llamado Nuevo Teatro Contemporáneo<sup>2</sup> (De Marinis, 2009), buscó presentar, a través del cuerpo del actor, a la humanidad como parte de un gran ser, al poner de manifiesto su colectividad, y así se proyectó en la escena. De ese modo, “esta invención del espectáculo como cuerpo único (contradictorio, complejo,

---

<sup>2</sup> Marco De Marinis (2009) 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.

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” (Schino, 2009, p. 244).

Mirella Schino (2009), profesora de Dramaturgia en la Universidad de Roma, describe claramente una de las diferencias surgidas a partir de las reformas. Esta autora refiere que, anterior a estas, la unidad indivisible para el trabajo actoral era el cuerpo, ya fuera el del actor o el del personaje. Sin embargo, la búsqueda de aquel cuerpo orgánico y la profundización de estos estudios dieron como resultado un aislamiento de las partes del cuerpo para crear nuevas conexiones, no solo con la propia anatomía, sino también con otros cuerpos. Esto detona todas las posibilidades de comunicación que pueden establecerse en la escena y otorga el control de la vasta red creada para la realización escénica, debido a que la segmentación corporal origina una multiplicidad de partes autónomas que, a su vez, se vuelven más complejas y posibilitan un sinfín 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 (Schino, 2009, p. 245).

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

De forma general, aquellos nuevos planteamientos teatrales entendieron al artista como creador de una obra o un personaje a través de su propio cuerpo, artista - (actor) - material - (su cuerpo), el cual era capaz de transformarse física y mentalmente. Según la Antropología Teatral<sup>3</sup>, esta creación demanda una vigorosa presencia física, lo que origina un

---

<sup>3</sup> Eugenio Barba, director de teatro e investigador teatral, en colaboración con el historiador teatral Nicola Savarese, desarrolla una serie de estudios a través de su denominada Antropología Teatral, 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

cuerpo-en-vida o extra-cotidiano, al encontrar nuevas posibilidades de movimiento que no se sujetan a los esquemas de comportamiento “naturales” que realizamos automáticamente en cierto entorno cultural. Este rompimiento da como resultado una deformación, una descomposición postural de la anatomía humana. El constante movimiento traerá como consecuencia la búsqueda de un nuevo equilibrio a partir de nuevas tensiones y oposiciones. A continuación, se presentan los desarrollos de tres autores teatrales en los que se identifica el recurso de la segmentación para obtener este cuerpo extra-cotidiano.

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

Vsevolod Meyerhold (Penza 1874 - Moscú 1940), uno de los reformadores más importantes del teatro, fue director y teórico teatral. Siempre estuvo en desacuerdo con los principios de la actuación naturalista, por lo que desarrolló una teoría interpretativa a la que llamó biomecánica. Esta tenía como base la “convención consciente”, aquella con la que se buscó que el espectador constantemente tuviera presente que es un actor quien está en el escenario frente a él.

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

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 (Fischer-Lichte, 2011, p. 161).

Como refiere Barba (2009d), por medio de la plástica del movimiento, Meyerhold diseñaba una serie de movimientos corporales con los cuales se podía crear formas

---

por tanto, estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación” (Barba, 2009a, p. 17).

precisas. Afirmaba que, de ser así, los tonos y los sentimientos expresados serían también los precisos, pues estos siempre estarían determinados por las posturas corporales. A través de esta plástica del movimiento, se involucra al espectador incidiendo en él para convertirlo en un ser perspicaz que no solo se dejaría guiar por el diálogo de los personajes.

Los ejercicios de la biomecánica comprendían acciones que aparentaban lanzar una piedra, patear a otro actor por la espalda, lanzar con un arco, entre otras. Eugenio Barba (2009c) 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.
- 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 simultáneas ... 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 (p. 79).

El objetivo de la biomecánica, con base en dichos ejercicios, comprende un cuerpo a través del cual se devela el movimiento del pensamiento. Este corresponde a un pensamiento paradójico que elimina automatismos con el fin de lograr la presencia escénica a través de un cuerpo-en-vida, con un comportamiento extra-cotidiano 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 solo al desarrollo de una historia, se convierte en comportamiento físico, diseño dinámico, danza del equilibrio y las tensiones contrastantes (Barba, 2009c, p. 87).

En la cita anterior, se encuentra un aspecto interesante a tratar: el caso de los contrastes. El pensar en ellos, inevitablemente, alude a diferencias entre las partes del cuerpo en cuanto a acciones, tamaños, formas, tensiones y expresividad, 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 estos sean. De nuevo, los contrastes aludirán a un cuerpo separable, dividido y segmentado. Vemos cómo 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 pre-expresivo del actor.

### ***Mimo corporal: La división intercorpórea***

Étienne Decroux (París 1898-1991) manejó el nivel preexpresivo del actor al construir y articular la presencia de una manera que no tenía precedentes en el teatro occidental. Además, ponderó una representación no realista y propuso una jerarquización de los órganos, dando prioridad a la articulación del tronco que incluye la cabeza, el cuello, el pecho, la cintura y la pelvis.

También, renovó la idea del mimo del siglo XIX, con el fin de representar el pensamiento y sus cualidades implícitas en las maneras en las que podía ser llevada a cabo una acción (como estar levantando o empujando objetos con características físicas y materiales 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 para compensar la resistencia, con lo que se logra un “contrapeso” que 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 (2000), tenía dos bases: por un lado, el trabajo físico con cualquier nivel de exigencia energética (alguno que demandara extrema fuerza, la ejecución de cierto deporte, o bien, el desempeño de una actividad precisa y sutil); por otro, el pensamiento, al que también consideraba trabajo. A partir de estas bases, propuso ciertos modelos de acción entre los que destaca la estatuaria móvil; esta 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. Este movimiento es un retrato de ideas que está compuesto a partir de las leyes del equilibrio (contrapesos, oposiciones y variaciones de ritmo, dirección e intensidad) y que es esculpido por el espacio de manera tridimensional.

Decroux analizó concienzudamente el cuerpo del actor y advirtió la necesidad de recomponerlo. Dentro de la estatuaria móvil, pareciera haber encontrado influencia inspiradora en la escultura de Rodin:

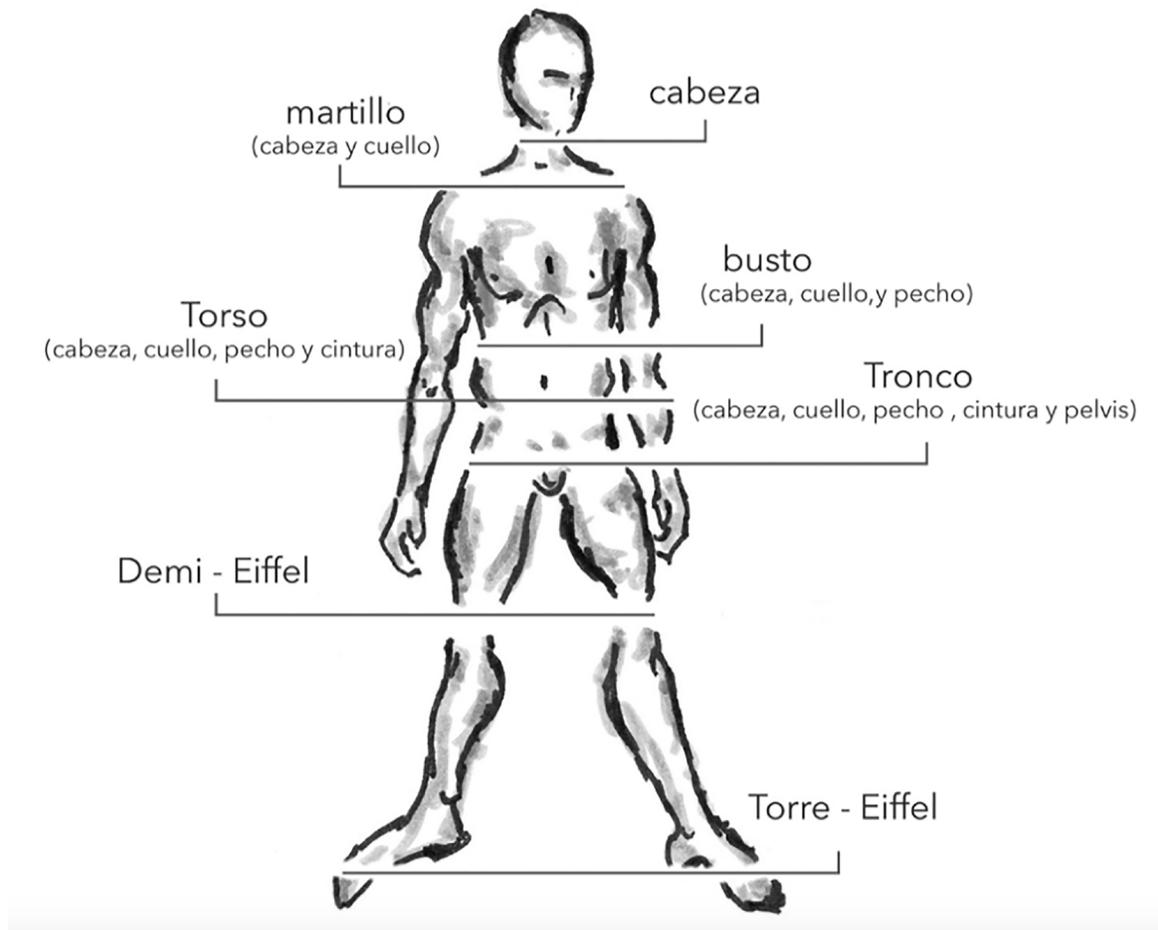
El maestro francés parece preguntarse ¿Si el Pensador de Rodin comenzase a moverse cómo lo haría? ¿Qué tipo de articulación corporal correspondería estéticamente a esa actitud y presencia estatuaria? Por un lado, en su dimensión conceptual, la metáfora del pensamiento se encarna trasladando el drama al mismo cuerpo, haciendo que un segmento corporal roce, resista o luche con otro (Ruiz, 2008, p. 250).

De este modo, se puede identificar en el cuerpo la presencia de una espacialidad interna o un “espacio intercorporal”, es decir, un espacio ubicado entre la cabeza y el cuello, el cuello y el tronco, el tronco y las piernas. Este corresponde a la necesidad de un esfuerzo dinámico constante que permite movimientos secuenciales, opuestos o simultáneos de estas partes, tomando en cuenta que aquellas partes que no estén en movimiento deberán permanecer necesariamente inmóviles.

Decroux (2000) veía los brazos como elementos no esenciales respecto al resto del cuerpo. Encontró la manera de compensar esta presencia focalizando la energía en el tronco para luego proyectarla a las partes necesarias. Este proceso generaba una energía indispensable para la escena. Lo anterior se puede entender de la siguiente manera: la oposición creada por la desaparición de una parte del cuerpo provoca resistencias o contrapesos en la acción (que sabemos que causan una pre-expresividad), volviéndola más compleja y 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 anterior se refleja en un tipo de segmentación a partir de la voluntad y la posibilidad de mover o ausentar una parte del cuerpo. A la consideración de un segmento o a la agrupación de dos o más, Decroux les dio nombres peculiares (Imagen 2), los cuales son descritos en la siguiente cita:

*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”*

[Trabajó con un entusiasmo revolucionario para hacer un cuerpo humano artificial, artístico mediante la transformación de este 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”] (Leabhart, 2007, p. 40).

**Imagen 2.** División de la anatomía humana presentada por Decroux

Fuente: Elaboración propia a partir de Thomas Leabhart (2007).

### ***La doble articulación: cuerpo y acción artificial***

Marco De Marinis (2009), teórico 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 la redefinición teatral, resultado de la actividad de directores y pedagogos que, como consecuencia de su quehacer, fundaron las primeras escuelas de teatro. Por esto, 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

(2009) analiza el proceso por el que una acción física se convertirá en una acción real, para lo cual deberá transformarse primero en forma artificial. De ese modo, evitará automatismos (físicos y mentales) en el actor y tendrá 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 y establecer una sintaxis entre estas partes divididas. Para ello, se basa en la premisa que fija 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 (Barba, 2009c, p. 78).

Una vez que el cuerpo ha sido fragmentado, deberá recomponerse o re-articularse como una anatomía artificial en la que estén presentes los contrapesos, el desequilibrio y otros. 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 les reconoce cierta autonomía. Ante tal panorama, se presentan dos posibilidades: primero, la de la independencia de los órganos que permite el movimiento de solo alguna parte del cuerpo y, segundo, otra que se refiere a la colaboración, por mínima o imperceptible que sea, de todos los fragmentos en un movimiento, como lo indica Meyerhold con su biomecánica.

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, aun en la aparente inmovilidad. Esto nos habla de la posibilidad de que, separadas las partes, se pueda realizar una colaboración o un involucramiento de estas con el fin de focalizar el movimiento de una de ellas.

Ahora bien, ¿cómo es que nace esta necesidad de unión y colaboración? Podemos pensarlo como 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 posiciones al respecto que en apariencia son distintas, pero que tienen, a fin de cuentas, un sustento unificador como a continuación lo explica De Marinis:

Tanto la implicación de todo el cuerpo en el movimiento más pequeño, como el hecho de bloquear una parte del cuerpo para actuar solo 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 (De Marinis, 2009, p. 251).

Son claras las referencias a la estatuaria 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. Este se vuelve la conexión con el exterior, puesto 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. Lo anterior es 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.

### **Desarrollo escultórico**

Para la propuesta escultórica, se ha desarrollado una estructura basada en la concomitancia entre la escultura y las artes escénicas, un diálogo entre las artes del tiempo y las del espacio, con el fin de permear conceptos, acciones, estudios, fundamentos y manifestaciones artísticas. El primer vínculo propuesto tiene como fundamento el interés de ambas disciplinas por un cuerpo-en-vida, por lo que los recursos empleados para tal fin funcionan como delimitadores y guías básicas.

De esa forma, el diálogo comienza a establecerse a partir de referencias entre teatro y escultura a partir de la segmentación corporal, la cual abarca términos como articulación, desarticulación, conexión, división, entre otros. A través de estos, podemos estudiar y entender el proceso por el que la anatomía del actor ha de ser dividida, así como evidenciar la

posibilidad de reducirla en partes pequeñas con el fin de aislarlas de forma consciente para que sean empleadas en algún movimiento o ser de nuevo ensambladas de manera distinta, logrando cierto nivel de poder expresivo.

El segmento aislado, que se mueve y 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” (De Marinis, 2009, p. 151)<sup>4</sup>. Esto contribuye 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 la reducción física de una escultura a partir de la cual podemos completar la figura en nuestra mente (pensemos, por ejemplo, en las estatuas mutiladas de la Antigüedad Clásica). En gran medida, esto sucede por la tensión general que contribuyó al resultado de su expresividad total y que queda de manifiesto incluso al presentarse fragmentada, 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 (2009) para referirse a los elementos escénicos como el vestuario, que tienen la finalidad de enfatizar los movimientos del actor que lo porta o de exagerar sus proporciones, otorgándole mayor presencia y expresividad.

El torso, los antebrazos, las manos, 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

---

<sup>4</sup> Marco De Marinis (2009) retoma esta frase de Decroux en el análisis que hace de la doble articulación al equiparar el trabajo de Meyerhold, el cual 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 (2009) 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.

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. Esto es equivalente a una fuerte presencia del actor-manipulador 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” (Flynn, 2002, p. 14). Por ello, en esta propuesta, los fragmentos son considerados como objetos escénicos, elementos en íntima relación con el o los manipuladores<sup>5</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 solo por una persona, es decir, podrán intervenir uno o más manipuladores, lo cual refuerza el ideal del involucramiento de varios cuerpos que se conectan con otros cuerpos. Por esa razón, 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 funcionan como vectores que conectan a los cuerpos involucrados. Con esto, se fortalece la idea de que es un solo ente el que existe, pues se busca que la escultura, en ausencia del manipulador, tenga el potencial del cuerpo-en-vida. Además, esta escultura se configurará como un personaje gracias a los fragmentos anatómicos, como se propone en la Imagen 3, con el fin de evidenciar las técnicas que Meyerhold y Decroux trataron para describir la creación y el desarrollo de un personaje a través de la división del cuerpo, así como la idea de destruir para crear. Su forma y materia 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 y por sus características, se puede ubicar la propuesta dentro de la dramatización escultórica: “entendiendo el término de dramatización en su

---

<sup>5</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 escultor, al actor o a cualquier otra persona que tenga el interés de experimentar dicha acción.



### ***Sobre la articulación de la escultura***

Se trata de una marioneta conformada por fragmentos anatómicos, los cuales también pueden denominarse piezas escultóricas o simplemente *Partner viviente*, por lo que cualquiera de estas designaciones será empleada para referirse a dicha creación plástica. Esta fue realizada a partir de moldes de yeso aplicados a mi cuerpo, con el fin de plasmar la impronta de un cuerpo real (Imagen 4). Con esto, se hace presente la relación de la anatomía humana con un material escultórico como el yeso, el cual al fraguar restringe el movimiento involuntario del cuerpo promoviendo la postura fijada. El yeso es un material que, desde la Antigüedad, se ha empleado en la escultura, incluso para elaborar piezas definitivas y no solo como medio auxiliar durante el proceso. El uso que hizo de este Rodin es un claro ejemplo de su versatilidad.

#### **Imagen 4.** Moldes de yeso



Fuente: Elaboración propia.

A partir de este proceso, obtuve moldes cuya parte interna presenta un registro del cuerpo reproducido. Estos sirven para realizar los vaciados o positivos en cera de abeja, la cual pigmenté con un color oscuro para lograr un mayor contraste con el entorno y apreciar claramente las formas. Elegí este material por ser moldeable y manipulable, y porque la temperatura corporal incide en él. Las piezas de cera son trabajadas para modificar su expresividad y para reforzarla con base en el registro obtenido con el molde de yeso, como se observa en la Imagen 5.

El registro que se obtuvo de la piel, resultado del vaciado en cera dentro del molde, quedó 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 cuerpo a cuerpo, en la que se observará la incidencia de la temperatura corporal de ellos 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 (Imagen 6).

**Imagen 5.** Vaciado en cera (exterior)



Fuente: Elaboración propia.

**Imagen 6.** Vaciado en cera (interior)



Fuente: Elaboración propia.

Un cuerpo fragmentado y reconstruido alude al proceso escultórico, a deshacer para hacer; la intervención del ser humano como ente creador surge al transformar la materia, al igual que el actor o la actriz lo hace con su propio cuerpo. Surgen, entonces, un par de reflexiones a partir del proceso de experimentación. En primer lugar, es pensar que la encarnación se origina desde ese contacto inicial del escultor con la materia al momento de darse el ser mutuamente, es decir, una actitud *pigmalionesca*. En segundo lugar, corresponde a que, con la creación de esta marioneta, se busca facilitar la obtención de un cuerpo artificial, extra-cotidiano, 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), 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 posibilitan 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 (Barba, 2009b, p. 96).

Además del torso como nodo mayor, los antebrazos, las manos y 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 colgada en una especie de mando para reforzar su carácter de marioneta, como se aprecia en la Imagen 7. Los materiales constitutivos son cera de abeja pigmentada, hilos, armellas y alambre, los cuales se montaron en una estructura de madera con dimensiones variables. En las Imágenes 8 y 9, se observa que las partes más pequeñas en las que se segmentó la pieza fueron las falanges de las manos y los pies.

**Imagen 7.** Propuesta escultórica *Partner viviente*



Fuente: Elaboración propia.

**Imágenes 8 y 9.** Propuesta escultórica *Partner viviente* (detalle)



Fuente: Elaboración propia.

Si bien la organización de estos fragmentos anatómicos está basada en el cuerpo de la marioneta, al manipularla, su disposición generará percepciones diferentes en el espectador. Por esa razón, la forma en la que se relacionan los fragmentos escultóricos es decisiva para considerar un cuerpo más o menos anatómico o más o menos natural. Esto es 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, por lo que resulta 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) de los que, además, se espera que se vuelvan uno? Con el fin de responder a dicha interrogante, presento un par de consideraciones sobre el títere<sup>6</sup> para desarrollarse en relación con el objeto escultórico.

La primera consideración es que, con la distinción de los fragmentos escultóricos como una marioneta, surgen relaciones íntimas como, por ejemplo, manipular una forma

---

<sup>6</sup> En este caso, el término títere engloba al de marioneta, que es el que interesa al presente desarrollo.

desde su construcción en la que el escultor, en un inicio, y el manipulador, posteriormente, crean y recrean escultóricamente un cuerpo. Así 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 (De Arriba, 2006, p. 124).

La segunda apreciación plantea que:

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» (Iglesias & Murray, 1995, p. 16).

Sobre estas reflexiones, se puede identificar un asunto insoslayable, aunque sea una 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 la acción. Es precisamente este asunto lo que posibilita el efecto de unicidad y artificialidad; además, apuntala el desarrollo de la propuesta escultórica aquí descrita al incorporar la ejecución escultórica (o manipulación) en el espacio.

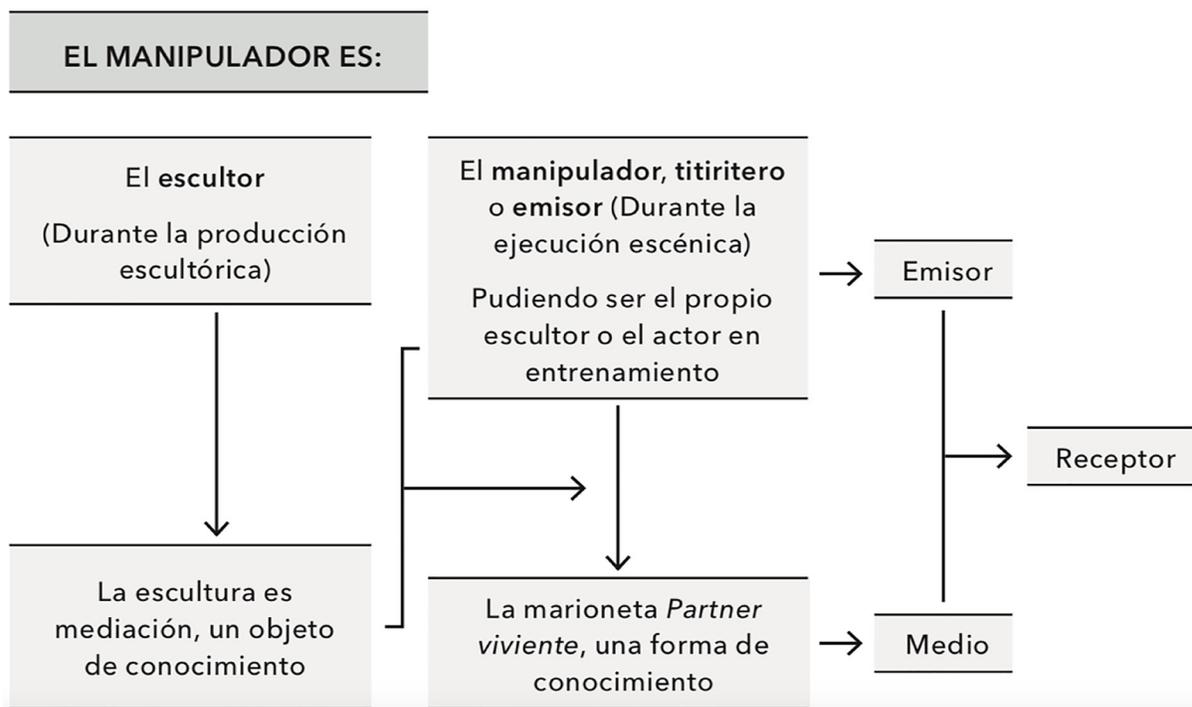
Dado que el torso de cera cubre al torso del manipulador, el *Partner viviente* se convierte en depositario de un nuevo ser. Se trata de una encarnación que alcanza a todo el cuerpo con base en la jerarquización que le da principalidad al torso. Como se observa en la Imagen 10, para adoptar la postura de una marioneta por parte del manipulador, 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 en una postura difícil de mantener.

**Imagen 10.** Propuesta escultórica *Partner viviente* con un manipulador



Fuente: Elaboración propia.

**Imagen 11.** Esquema sobre la identificación del manipulador y su relación con la obra escultórica



Fuente: Elaboración propia.

### 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 (Imagen 11). Esta acción ha de determinar dos factores importantes: por una parte, la disposición que se haga de los fragmentos y, por otra, su evolución por el espacio para percibirse como un cuerpo que forma parte de una construcción hecha a partir de cuerpos. Lo anterior apunta hacia su consideración como una relación de segmentos corporales en los que la materia escultórica y el manipulador son vinculados gracias al peso, el equilibrio, la tensión, la relajación, la inercia y otros.

Las partes se componen, se organizan y se integran en el espacio para crear una misma forma, una misma corporeidad. Esta constante disposición involucra también a la articulación de la acción por el espacio, la cual se puede entender como aquella segunda articulación correspondiente a la doble articulación, si pensamos en el análisis de De Marinis (2009) que proporciona diversos puntos de vista al espectador.

### ***La acción escénica***

Para la ejecución escultórica por el espacio, entendida como continuación del trabajo del escultor 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 elegida se vuelve un medio de conocimiento entre el cuerpo a crear o representar y el cuerpo propio del manipulador. 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, pues lo identifica como nodo mayor y centro de las operaciones, ya que se encuentra en el primer orden de la jerarquización de la primera articulación de De Marinis (2009). Con esta, se sugiere la intervención de sus demás segmentos anatómicos, es decir, qué posición tendrían las extremidades y la cabeza según cada postura. La finalidad de ello es ofrecer libertad creativa a los manipuladores, a partir de atender a una serie de torsos como condicionantes del desarrollo dramático, evocando aquellas “parcialidades ausentes”.

La partitura está dada por la sucesión de diez torsos vaciados en cera, de autoría propia, que tienen un molde a modo de patrón. Cada uno fue manipulado y modelado para crear una postura diferente y otorgar mayor expresión y vigor a las formas. Esto se hizo a partir de distorsiones generadas con el fin de proponer ritmo e intención a dichas posturas, las cuales fueron visualizadas por el manipulador (Imágenes 12 y 13).

**Imagen 12.** *Primacía del tronco*: serie de torsos para guiar la acción escénica, vaciados en cera de abeja pigmentada, armellas y alambre, montados en una estructura de madera 180 x 120 x 16 cm



Fuente: Elaboración propia (2017).

**Imagen 13.** Ejercicio con dos manipuladores sobre el uso de la escultura *Partner viviente*



Fuente: Elaboración propia.

## Reflexiones

Como parte del análisis del cuerpo humano en las renovaciones teatrales del siglo XX, al trasladar algunos conceptos al campo escultórico y con la realización del ejercicio, se puede identificar que los fragmentos corporales (tronco, brazo, piernas, manos, pies, entre otros) 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. Entre estas últimas destacan el andar, la dirección y velocidad del movimiento, el ritmo, la tensión y el relajamiento, así como el peso. Todo lo anterior busca lograr un constante “estar a punto de...” al conseguir un equilibrio precario. Las piezas escultóricas inciden en el cuerpo del manipulador con la intención de crear e interpretar 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 que propone Decroux (2000) en el que el mimo se halla cómodo en la incomodidad.

Gracias a los sentidos, el escultor y, en su caso, el o los manipuladores, perciben 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 mi anatomía, tan intensamente que se logró el registro corporal en el molde. De este modo, se obtuvo el testimonio de que, por medio de nuestra corporalidad, se es capaz de sentir, de tener 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.

El ejercicio resulta un desafío complejo que demanda los recursos necesarios y el modo eficaz de emplearlos para trasladar la expresión de las esculturas guía al cuerpo del *Partner viviente*. De este modo, la escultura contribuye a la creación del personaje animado y viceversa, pues esa manipulación de uno o más cuerpos genera el discurso visual para la reconfiguración escultórica en la que el o los actores modelan su cuerpo a través de la energía direccionada en un cuerpo visual, plástico, en movimiento, que atiende a su expresividad por medio de su materialidad.

## Referencias

- Barba, E. (2009a). Antropología teatral. En E. Barba, & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 17-35). Ciudad de México, México: Escenología.
- Barba, E. (2009b). Energía. En E. Barba, & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 90-114). Ciudad de México, México: Escenología.
- Barba, E. (2009c). Ejercicios. En E. Barba, & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 78-89). Ciudad de México, México: Escenología.
- Barba, E. (2009d). Meyerhold: el grotesco, es decir la biomecánica. En E. Barba, & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 170-174). Ciudad de México, México: Escenología.
- Barba, E., & Savarese N. (2009). Escenografía y vestuario. En E. Barba, & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 148-157). Ciudad de México, México: Escenología.
- Blanch, E. (2009). Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I). En P. Matía (Coord.), *Procedimientos y materiales en la obra escultórica* (pp. 9-42). Madrid, España: Akal.
- De Arriba, P. (2006). Movimiento. En P. Matía, E. Blanch, C. de la Cuadra, P. de Arriba, J. de las Casas, & J.L. Gutiérrez (Eds.), *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* (pp. 76-89). Madrid, España: Akal.
- De Marinis, M. (2009). Al trabajo sobre las acciones físicas: la doble articulación. En E. Barba, & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 249-253). Ciudad de México, México: Escenología.
- Decroux, E. (2000). *Palabras sobre el mimo*. Ciudad de México, México: Ediciones El Milagro.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada.
- Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid, España: Akal.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.

- Iglesias, S., & Murray, G. (1995). *Piel de papal, manos de palo: Historia de los títeres de México*. Ciudad de México, México: Espasa Calpe.
- Innes, C. (1998). *Edward Gordon Craig: A Vision of Theater*. New York, United States: Routledge
- Leabhart, T. (2007). *Etienne Decroux*. New York, United States: Routledge.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor del siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao, España: Artezblai.
- Schino, M. (2009). Natural y orgánico. En E. Barba, & N. Savarese (Ed.), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 243-245). Ciudad de México, México: Escenología.