



# **UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA**

*La Universidad Católica de Loja*

## **ÁREA TÉCNICA**

TITULO DE LICENCIADO EN ARTE Y DISEÑO

**Libertad etérea: propuesta escultórica basada en el movimiento del  
cuerpo humano en la danza contemporánea**

TRABAJO DE TITULACIÓN

**AUTOR:** Cueva Jara, Gaizka Andreé.

**DIRECTOR:** Noriega Armijos, Verónica, Dra.

LOJA - ECUADOR

2018



*Esta versión digital, ha sido acreditada bajo la licencia Creative Commons 4.0, CC BY-NY-SA: Reconocimiento-No comercial-Compartir igual; la cual permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, mientras se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se permiten obras derivadas, siempre que mantenga la misma licencia al ser divulgada. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>*

2018

## **APROBACIÓN DE LA DIRECTORA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN**

Doctora.

Verónica Noriega Armijos

**DOCENTE DE LA TITULACIÓN**

De mi consideración,

El presente trabajo de titulación: Libertad etérea: propuesta escultórica basada en el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea, realizado por Cueva Jara Gaizka Andreé ha sido orientado y revisado durante su ejecución, por cuanto se aprueba la presentación del mismo.

Loja, septiembre de 2018

f) .....

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

“Yo Cueva Jara Gaizka Andreé declaro ser autor del presente trabajo de titulación: Libertad etérea: propuesta escultórica basada en el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea, de la Titulación de Artes Plásticas y Diseño, siendo Verónica Noriega Armijos directora del presente trabajo; y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales. Además, certifico que las ideas, conceptos, procedimientos y resultados vertidos en el presente trabajo investigativo, son de mi exclusiva responsabilidad.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 88 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado o trabajos de titulación que se realicen con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”

f. ....

Autor: Gaizka Andreé Cueva Jara

Cédula: 1104755341

## DEDICATORIA

A Dios, guía y fuerza en mis andanzas.

A mi familia, motor de mi vida.

## AGRADECIMIENTO

Dejo constancia de mi gratitud a Dios, por permitirme alcanzar esta meta y vivir para buscar más; a mis papás, Anita y Willan, mis hermanos, mis abuelitos, mis tíos y toda mi familia por su apoyo incondicional y amor absoluto; a mis amigos, especialmente a René, por extenderme una mano cuando lo necesito; a mi directora de tesis, Verónica, por su paciencia y soporte para realizar este trabajo;

Y a quienes me motivan a continuar creciendo día a día.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

APROBACIÓN DE LA DIRECTORA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN.....	ii
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS .....	iii
DEDICATORIA .....	iv
AGRADECIMIENTO .....	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS .....	vi
ÍNDICE DE FIGURAS.....	viii
RESUMEN .....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
OBJETIVOS.....	5
CAPÍTULO I: MOVIMIENTO, ESTILIZACION Y ABSTRACCIÓN EN LA ESCULTURA .....	6
1.1 Antecedentes históricos.....	7
1.1.1 Definiciones.....	7
1.1.2 Referentes de la antigüedad.....	10
1.1.3 Propuestas del futurismo y el arte cinético.....	17
1.1.4 Referentes contemporáneos.....	21
1.2 Recursos en la representación escultórica del movimiento.....	24
1.2.1 Recursos Estéticos .....	25
CAPÍTULO II.....	31
2.1 La danza contemporánea como vía de expresión artística .....	32
2.2 Reyso Dance, academia de baile.....	35
CAPÍTULO III.....	38
3.1 Proceso creativo.....	39
3.1.1 Antecedentes experimentales.....	39

3.1.2 Configurando la propuesta final.....	45
3.1.3 Análisis compositivo.....	48
3.2 Propuesta escultórica. ....	63
3.2.1 Obra “Apoyo”.....	63
3.2.2 Obra “Equilibrio”.....	65
3.2.3 Obra “Proyección”.....	66
3.2.4 Obra “Elevación”.....	67
3.2.5 Obra “Conjunción en movimiento”.....	68
CONCLUSIONES.....	70
RECOMENDACIONES.....	71
BIBLIOGRAFÍA.....	72
ANEXOS.....	76



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Venus de Willendorf, 28.000 - 25.000 a. C. ....	10
Figura 2: La triada de Micerino. ....	11
Figura 3: Discóbolo, copia romana en mármol del bronce original ca. 450 a.C. Análisis compositivo.....	12
Figura 4: Victoria alada de Samotracia.....	13
Figura 5: Virgen de Ger. S. XII.....	14
Figura 6: Majestad de Batlló, Siglo XII.....	15
Figura 7: Rapto de las Sabinas (1574-82). Gianbologna, Loggia dei Lanzi, Florencia – Italia. Fuente: <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giambologna_raptodasabina.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giambologna_raptodasabina.jpg</a> (2005)....	16
Figura 8: Sagrestano de Medardo Rosso, 1883.....	18
Figura 9: Umberto Boccioni, Formas únicas de continuidad en el espacio, 1913. ....	19
Figura 10: Umberto Boccioni, Evolución de una botella en el espacio, 1913.....	20
Figura 11: Röyi, de Gyula Kosice.....	21
Figura 12: <i>En el viento</i> (1981), de Milton Barragán.....	22
Figura 13: Obras de Isabel Miramontes.....	23
Figura 14: Las tres gracias, de Alfredo Ceschiatti. ....	24
Figura 15: El Bostezo, de F. X. Messerschmidt. Approx., 1770.....	26
Figura 16: EL hombre que camina I, de Alberto Giacometti. ....	28
Figura 17: Representación de una danza típica de Zuleta Otavalo Ecuador. 2016 .....	33
Figura 18: Interprete de danza contemporánea .....	34
Figura 19: Reinaldo Soto instruyendo a sus alumnos. ....	36
Figura 20: “Poetisa” 2014. Técnica: Modelado en arcilla. ....	40
Figura 21: Izq. “Señorita 2015”. Der. “Atrapada 2015” .....	41
Figura 22: “Huambra” y “Warmy” 2016 .....	42
Figura 23: “Raíces” 2017. Técnica: Modelado en arcilla.....	43
Figura 24: Modelo experimental con papel maché.....	44
Figura 25: Ensayo en la academia Reyso Dance.....	45
Figura 26: Identificación de movimientos.....	46
Figura 27: Collage de las 13 posturas capturadas. ....	47
Figura 28: Postura 1.....	49

Figura 29: Análisis con líneas compositivas, postura 1.....	50
Figura 30: Boceto basado en la postura 1.....	50
Figura 31: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal. Fuente: El autor. ....	51
Figura 32: Boceto.....	52
Figura 33: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal. Fuente: El autor. ....	52
Figura 34: Postura 2.....	53
Figura 35: Estudio compositivo de la figura femenina de la posición 2. ....	54
Figura 36: Bocetos con líneas compositivas .....	54
Figura 37: Postura 3.....	55
Figura 38: Boceto tridimensional basado en la posición 5.....	55
Figura 39: Estudio de líneas compositivas de la posición 5.....	56
Figura 40: Bocetos con líneas compositivas.....	56
Figura 41: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal.....	57
Figura 42: Postura 4.....	58
Figura 43: Boceto basado en la postura 4.....	58
Figura 44: Líneas compositivas en la postura 4.....	59
Figura 45: Boceto basado en la postura 4.....	59
Figura 46: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal Fuente: EL autor.....	60
Figura 47: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal.....	60
Figura 48: Postura 5.....	61
Figura 49: Estudio de líneas compositivas de la postura 5.....	61
Figura 50: Boceto.....	62
Figura 51: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal.....	62
Figura 52: Obra “Apoyo”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.....	64
Figura 53: Obra “Equilibrio”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.....	65
Figura 54: Obra “Proyección”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre. ..	66
Figura 55: Obra “Elevación”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.....	67
Figura 56: Obra “Conjunción en movimiento”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.....	68

## RESUMEN

El presente trabajo de titulación plantea el desarrollo de una propuesta escultórica basada en el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea, partiendo del estudio de los recursos escultóricos utilizados en el pasado por la humanidad, su evolución e implicaciones conceptuales, como una forma de establecer un claro basamento para los procesos desarrollados.

Toma, además, a la danza contemporánea y la expresión corporal en ella implícita como importante elemento de estudio e inspiración para la ejecución de la propuesta escultórica, con base en ello se procedió al análisis y desarrollo de composiciones dinámicas, reflejo de la esencia del movimiento capturado y del cuerpo humano bajo procesos de abstracción y estilización, que finalmente fueron trasladadas a la tridimensionalidad valiéndose de materiales y técnicas idóneas para el fin.

**Palabras clave:** Escultura de movimiento, cuerpo humano, expresión corporal, danza, abstracción, estilización.

## ABSTRACT

The present degree work raises the development of a sculptural proposal based on the movement of the human body in contemporary dance, starting from the study of the sculptural resources used in the past by the humanity, its evolution and conceptual implications, as a way of establishing a clear basement for the development process.

It also takes the contemporary dance and the body expression in it implied as an important study element and inspiration for the execution of the sculptural proposal, based on it we proceeded to the analysis and development of dynamic compositions, a reflection of the essence of the captured movement and the human body under processes of abstraction and stylization, that were finally moved to three-dimensionality using suitable materials and techniques for the purpose.

**Key words:** Movement sculpture, human body, body expression, dance, abstraction, stylization.

## INTRODUCCIÓN

Libertad etérea: propuesta escultórica basada en el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea es un trabajo de fin de titulación que se plantea la búsqueda de vías idóneas para la captura del movimiento del cuerpo humano a través de una propuesta escultórica. Considerando al movimiento como una fuente de completa libertad del danzante, aunque de carácter momentáneo, se identifica la premisa de congelarlo e inmortalizarlo en la tridimensionalidad, logrando hacer perdurable en el tiempo una libertad que en la realidad es etérea.

La mencionada búsqueda inicia en las diferentes propuestas desarrolladas por la humanidad desde sus inicios hasta tiempos más modernos, evidenciándose la evolución de las representaciones tridimensionales que parten desde el hieratismo para desarrollarse fluidas y dinámicas con el pasar de los años, ello acorde al contexto de la época, la curiosidad de los autores y la funcionalidad que en dichos periodos tomó la escultura. Además, la comprensión de los diferentes recursos técnicos, conceptuales y de representación, se convirtió en un importante paso a seguir antes de avanzar más en el desarrollo de la propuesta.

Finalmente, con la información antes recabada como una sólida base, se pudo comenzar con el desarrollo de la obra, teniendo como primer paso la captura de fotografías de bailarines en movimiento dentro de la academia Reyso Dance, mismas que posteriormente fueron analizadas compositivamente para seleccionar aquellas cuyas características fueran factibles para generar una propuesta escultórica, a partir de ello se procedió a ejecutar los primeros bocetos bidimensionales que una vez resultaron satisfactorios fueron trasladados a la escultura resultando así cinco obras que conforman la propuesta escultórica final.

El proyecto nace también de una implicación personal: encontrar una forma coherente de satisfacer el deseo de expresar el movimiento a través de la escultura, es por ello que se decidió aplicar el método deductivo, pretendiendo encontrar en las premisas generales del porqué y cómo se desarrolló la escultura a través de la historia, la respuesta para la propuesta final. Los objetivos planteados se adaptaron a esta metodología, por lo que su cumplimiento marcó el camino para continuar con el siguiente hasta lograr una propuesta satisfactoria al final.

Esta visión procura convertirse en una ayuda para quienes desean auto descubrirse como artistas y descubrir también los métodos más adecuados para materializar una visión artística, teniendo en cuenta que en el pasado se pueden encontrar piezas claves para construir una propuesta moderna, adaptada a nuestros tiempos, en los que además se vuelve

necesario salir de la zona de confort para encaminar las representaciones escultóricas, a través de la experimentación, hacia propuestas innovadoras.

Aquello se reflejó también en el presente proyecto, ya que en su desarrollo se necesitó de ciertos materiales que se adaptaran a las necesidades de peso, flexibilidad, equilibrio, entre otras, que son requeridas por formas intrincadas como las que implica representar el movimiento, la búsqueda y experimentación con estos derivó en el uso del papel maché con una estructura interna de alambre convirtiéndose en el material adecuado para ejecutar esta propuesta escultórica, en contraposición a otros materiales que fueron en inicio considerados como la arcilla.

## OBJETIVOS

### **General:**

Generar una propuesta escultórica basada en el movimiento que el cuerpo humano ejerce al realizar rutinas de danza contemporánea para capturar esa sensación de movimiento mediante la estilización y abstracción de formas.

### **Específicos:**

1. Estudiar el movimiento, estilización y abstracción en la escultura: sus recursos, técnicas y referentes para fundamentar una propuesta escultórica.
2. Analizar el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea interpretada por una agrupación local para su aplicación en una propuesta escultórica.
3. Desarrollar una propuesta escultórica para capturar el sentimiento y la sensación de movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea mediante la estilización y abstracción.
4. Experimentar con técnicas y materiales para buscar una combinación idónea para la captura de movimiento en la escultura.

**CAPÍTULO I: MOVIMIENTO, ESTILIZACIÓN Y ABSTRACCIÓN EN LA  
ESCULTURA**



## **1.1 Antecedentes históricos**

Desde la prehistoria el hombre ha representado escenas, momentos o diversos motivos; hecho que ha quedado comprobado con las pinturas rupestres encontradas en cuevas y rocas de España y al sur de Francia. "(...) En un principio los arqueólogos no podían creer que aquellas representaciones de animales tan vívidas y naturales hubieran sido hechas por hombres en el periodo Glaciar" (Gombrich, 2008, pág. 40). Si bien el hombre de cromañón no lo hacía con propósitos estéticos o estos solamente se presumen, el hombre moderno lo hace siendo conocedor de las implicaciones que el dedicarse al arte acarrea.

Desde los primeros tiempos los artistas han tratado de reproducir el movimiento, el movimiento de hombres y animales: Caballos a galope, atletas corriendo, leones saltando sobre sus presas, pájaros en vuelo. Dicho en otras palabras, se han preocupado de la representación de movimiento, o para ser exactos, de objetos moviéndose. (Barrett, 1986, pág. 175)

Pero, antes de ahondar en el análisis de los recursos y técnicas usados a través de la historia, se hace necesario conocer más sobre los tres principales conceptos que se deberán estudiar para generar la propuesta final.

### **1.1.1 Definiciones**

#### **a) Movimiento:**

En primera instancia es importante conocer la definición aceptada por la Real Academia de la Lengua Española para movimiento:

"Movimiento: 1. m. Acción y efecto de mover. 2. m. Estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición (...) 9. m. Disposición exenta de rigidez de los elementos de un cuadro o dibujo, escultura, etc." (Diccionario de la Lengua Española: Real Academia de la Lengua Española., s.f.)

Resulta interesante la definición del numeral 9, antes especificado, según el cual el movimiento puede ser tomado como un recurso compositivo de las propuestas artísticas, según la intención del artista, siendo una decisión de este su uso. Por otro lado, es importante también tener en cuenta que "el movimiento es la incitación visual más fuerte a la atención" (Arnheim, 2002, pág. 377), por lo que su uso como recurso se convierte en un punto focal de la composición.

Otra forma de definir el movimiento dentro del arte: “tensión existente entre varios elementos formales o lineales y el campo que los contiene, a través de la cual las figuras son atraídas, repulsadas o aquietadas provocando la sugerencia de movimiento o desplazamiento” (Crespi & Ferrario , 1995, pág. 82), de la cual se puede entender que la interrelación de los elementos dentro de la composición es también un generador de la sensación de movimiento.

#### **b) Estilización:**

Se tomará, primeramente, la definición aceptada por la Real Academia de la Lengua Española respecto a *estilizar*:

1. tr. Interpretar convencionalmente la forma de un objeto, haciendo más delicados y finos sus rasgos; 2. tr. Someter a una nueva elaboración refinada una obra popular anterior; 3. tr. coloq. Adelgazar la silueta corporal, en todo o en parte. U. t. c. prnl. (Diccionario de la Lengua Española: Real Academia de la Lengua Española., s.f.).

Otros autores refieren a ‘Estilizado’: “Que reduce su representación a los rasgos elementales y característicos” (Seco Reymundo , Andrés Puente , & Ramos González , 2008, pág. 2014).

Efectivamente, la acción de estilizar comprende una interpretación de la realidad en donde varios de los rasgos son sintetizados hacia formas básicas a bien de exaltarlos o hacerlos más notables, según considere el autor, con el ánimo de brindar una nueva lectura. Por tanto, puede considerarse como un recurso de gran importancia dentro de las creaciones artísticas.

La estilización se da en todas las épocas y países, pero ciertas artes, como las decorativas, y algunas civilizaciones la han utilizado con predilección. Podemos encontrar numerosos ejemplos en las miniaturas medievales, en las maderas talladas de la época vikinga, en las losas y cerámicas decorativas de Oriente, con motivos vegetales o en los tejidos bordados de los siglos XVI y XVII europeos (Souriau, 1998, pág. 540)

#### **c) Abstracción:**

Una vez más acudiremos a la definición de la Real Academia de la Lengua respecto de abstraer: “1. tr. Separar por medio de una operación intelectual un rasgo o una cualidad de algo para analizarlos aisladamente o considerarlos en su pura esencia o

noción. U. t. c. intr. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. (...)"  
(Diccionario de la Lengua Española: Real Academia de la Lengua Española., s.f.)

Es necesario complementar esta definición respecto lo que otros autores refieren al respecto:

El término 'abstracción' tiene dos significados diferentes en la literatura artística del siglo XX. (1) La llamada 'no-representacional', 'no-figurativa' y 'no-objetiva'... es aquella abstracción en la que ni la obra en sí ni ninguna de sus partes representa o simboliza objetos del mundo visible. (2) El segundo tipo de abstracción, más extendido, consiste en una forma de representar los objetos visibles que disminuye la cantidad o la nitidez de los detalles descritos. Se trata en cualquier caso de una cuestión de grado. (Osborne, 1990, p. 2)

Se debe tener en cuenta que la abstracción se vale de la estilización como parte de sus procesos, por ello el segundo significado antes descrito se puede considerar como más cercano a esta, ya que no pierde completamente la figuración, sino que la estiliza.

En una frase atribuida a Mondrian: "Desnaturalizar es abstraer. Por la abstracción se alcanza la expresión pura abstracta. Desnaturalizar es profundizar", se puede entender de una mejor manera los ideales abstraccionistas, pero de una mejor manera mediante Boccioni:

"En el ámbito del futurismo, Boccioni había bosquejado la noción esencial de la abstracción expresiva al escribir en 1910, que su ideal era un arte que expresara la idea de sueño sin representar ninguna cosa durmiente" (Osborne, 1990, p. 3). Es importante, entonces, comprender más bien los conceptos esenciales de lo que se busca representar para desde ahí partir con la estilización y abstracción, en ello radica el éxito de una representación que logra desprenderse de lo innecesario para configurar una composición que refleja bien un mensaje específico.

En base a estas definiciones es que se puede proceder a realizar un análisis de lo que acaeció en las diferentes épocas de la humanidad, y donde se podrá evidenciar un camino que va desde lo hierático hasta el desarrollo de propuestas fluidas cargadas de dinamismo, al tiempo que son importantes ejemplos de abstracción y estilización del cuerpo humano.

### 1.1.2 Referentes de la antigüedad

El desarrollo de las complejas sociedades humanas, siempre cambiantes y en constante evolución, dio paso al impulso de diferentes tipos de representaciones, cada una adaptada a un momento específico de la humanidad y acordes a sus necesidades. En el caso de la escultura, la funcionalidad ha ido cambiando en formas muy diversas, dando paso a que no en todos los casos se desarrolle una expresión naturalista.



Figura 1: Venus de Willendorf, 28.000 - 25.000 a. C.  
Fuente: Matthias Kabel - Trabajo propio, CC BY 2.5,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9444845>. (2018)  
Elaborado por: Matthias Kabel

Así en figuras como las venus prehistóricas, que “eran objetos de culto, como también, seguramente, muchos de los grandes frisos y relieves escultóricos rupestres” ( Olano Sans, 2016, pág. 52), se puede observar una reinterpretación de algo vivo, una mujer, cuyo fin no es copiar la realidad, mucho menos su movimiento, sino exaltar rasgos y características que pudieran cumplir con una finalidad ritual. Tal es el caso de la Venus de Willendorf, de la cual se presume un carácter de exaltación a la fecundidad (Mayor Ferrándiz, 2011, pág. 5), donde se aprecia una exageración de los genitales que han sido estilizados precisamente para exaltar esta cualidad.

Lo mismo aconteció con los egipcios, una civilización cuya escultura se regía en normas establecidas, funcionales durante milenios hecho que queda demostrado con piezas que no quedaron exentas de una idealización y geometría para acentuar el carácter divino de ciertos personajes (Gombrich, 2008, págs. 61 - 62).

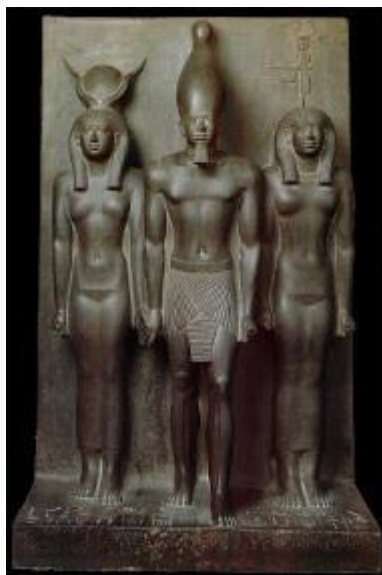


Figura 2: La triada de Micerino.  
Fuente: (Alegre García) (2006)  
Elaborado por: [www.egiptología.com](http://www.egiptología.com)

En la figura 2, observamos la jerarquización como un recurso que, sumado a la ley de la frontalidad, busca dar realce e imponentia al faraón Micerino, un personaje que bajo su carácter divino no podía ser representado en situaciones mundanas, sino con una postura y elegancia que demuestran poder. “La apariencia ‘congelada’ de la imagen parece particularmente apta para expresar la naturaleza divina del faraón; los mortales ordinarios *actúan*, él se limita a *ser*” (Janson H. , 1990, pág. 85). Como seres que actúan, los mortales eran representados en situaciones cotidianas, más cargados de movimiento y claramente diferenciados de los personajes de mayor importancia o divinos. (Op. Cit. Pag., 92)

Si los griegos aprendieron con los egipcios (Gombrich, 2008, pág. 55), heredando muchas de sus habilidades e influencias ¿Cómo se dejó de lado al hieratismo y se dio el salto hacia el movimiento? De hecho, dentro del periodo arcaico de Grecia estas influencias siguieron muy arraigadas, siendo recursos estéticos muy apreciados la simetría, la repetición exacta de formas y el uso de las mismas en distintas escalas, así como la técnica del tallado. (Woodford, 1990, pág. 13). Kouroi y Korai<sup>1</sup>, son una clara muestra de aquello.

A pesar de haber tenido un inicio más bien hierático, la curiosidad y la experimentación llevó a los griegos a desarrollar paulatinamente, mediante en el ensayo y el error, una escultura fluida. “Los escultores obtuvieron en sus talleres nuevas ideas y nuevos

---

<sup>1</sup> Tipología escultórica del periodo arcaico de Grecia. Kouroi: Representaciones masculinas de atletas jóvenes. Korai: equivalentes femeninos de los kouroi. (Mi grado en historia del arte, 2015)

modos de representar la figura humana, y cada innovación fue ávidamente recibida por otros que añadieron a ella sus propios descubrimientos” (Gombrich, 2008, pág. 78)

Poco a poco se empiezan a utilizar diferentes recursos compositivos para lograr dejar de lado lo estático de las primeras representaciones, esto fue también un reflejo de la libertad creativa que sintieron los escultores al haber cambiado el concepto de divinidad en la sociedad del momento, pasando a residir en la belleza, algo en lo que el escultor Fideas dejó una importante huella (Op. Cit., pág. 87).

A partir del periodo clásico es que se empieza a evidenciar la transformación de las representaciones, surge una escultura idealizada, con precisión de detalles y formas anatómicas naturalistas, cargadas de movimiento. “El artista más destacado es Mirón, famoso por la expresión del movimiento contenido en sus figuras de atletas, por ejemplo, el Discóbolo” (Fajardo, 2014), es importante notar que el grado de abstracción ha disminuido respecto de las anteriormente descritas, pudiendo observarse representaciones mucho más cercanas a la realidad.



Figura 3: Discóbolo, copia romana en mármol del bronce original ca. 450 a.C.  
Análisis compositivo  
Fuente: (Dorieo) (2009)  
Elaborado por: Dorieo

En ella se observa el instante en que un hombre se apresta a hacer el lanzamiento de disco, una temática que gustó a los artistas griegos ya que la desnudez con que se practicaba el deporte les permitía estudiar la anatomía y retratar los músculos con mayor facilidad. Mediante estos es que Mirón da una sensación de vigor y equilibrio, con un gran dinamismo representado. (Pablo , Irene, & Raquel, 2013)

Mirón se plantea una doble misión en la composición, crear un movimiento armónico. Para ello, en una novedad sin precedentes, utiliza diagonales dobles que se contrapesan entre sí, creando dinamismo en las distintas partes del cuerpo que, en el conjunto, se armoniza al contraponer movimientos contrarios. (Óp. Cit.)

Algo que puede ser observado en la figura 3: en rojo se representan las diagonales dobles y en azul la curvatura generada por los brazos y pierna derecha. También destacan como recursos la tensión de la musculatura, la desnudez, la composición con diagonales contrapuestas, acompañados de una clara ruptura de la ley de frontalidad, pues según analizan varios autores, el discóbolo es una obra para ser observada preferentemente desde el lateral.

Cabe destacar que la copia romana del Discóbolo de Mirón no es tan dinámica como se cree lo fue la obra original, ello es atribuible al tronco de soporte que se debió agregar a la versión romana ejecutada en mármol y que no era necesaria en el caso de la original que al ser realizada en bronce soportaba sin mayor problema la intrincada composición (Woodford, 1990).

Por otra parte, ya para el helenístico, la escultura se desarrolla fluida y dinámica, conservando la idealización de cuerpos perfectos y siempre jóvenes como se puede observar en la Venus de Milo o quizá más relacionada con el movimiento, la Victoria Alada de Samotracia, obra que en los ropajes de Nike<sup>2</sup> logra denotar la acción y movimiento del viento; su postura, además, nos traslada al preciso instante en que el personaje alado despegaría sus pies del suelo (National Geographic, 2015).



Figura 4: Victoria alada de Samotracia  
Fuente: (National Geographic) (2015)  
Elaborado por: Rmn-Gran Palais / Museo del Louvre

---

<sup>2</sup> Diosa griega que representa la victoria. Equivalente romano: Victoria.

En contraposición con el Discóbolo de Mirón, se observa una obra en la que se prescinde de la desnudez, como es común con las representaciones femeninas en Grecia (Woodford, 1990), ganando importancia los ropajes como medio de expresión del movimiento, esto gracias a su gran dinamismo y una ejecución basada en marcados pliegues. Sobre el tema también se refiere Herbert Read (1994): “Las Túnicas y polleras diáfanas de las doncellas fueron utilizadas por el escultor para dar un efecto envolvente de ondulación, y este, combinado con la posición de las piernas en acción de caminar, parece activar toda la composición” (pág. 101). Si de un personaje desnudo se tratase, resultaría muy probable que la escultura final fuera menos dinámica.

La línea histórica de la humanidad posee ramificaciones muy diversas. El arte nunca podrá estar exento de sus cambios e influencias. Pero resulta que el camino que tomó la escultura en el periodo comprendido entre la conquista romana de Grecia y el final de la edad media no resulta de interés para la comprensión del movimiento en la escultura, más si lo es para analizar la estilización que sufrieron los cuerpos. En este periodo se evidencia el retorno a la repetición de patrones establecidos para respetar la representación divina de personajes religiosos, como podemos observar en la figura 5 correspondiente a la talla de una virgen propia del arte románico.



Figura 5: Virgen de Ger. S. XII.  
Fuente: Fotografía propia, CC BY-SA 3.0,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=16823251> (2011)  
Elaborado por: David Monniaux

En esta obra es visible la deformación que sufre el cuerpo humano en representaciones que no respetan un canon establecido o naturalista sino que, como



en el caso de las venus prehistóricas (Ver Figura 1, pág.,10), busca a través de la estilización exaltar ciertos rasgos.

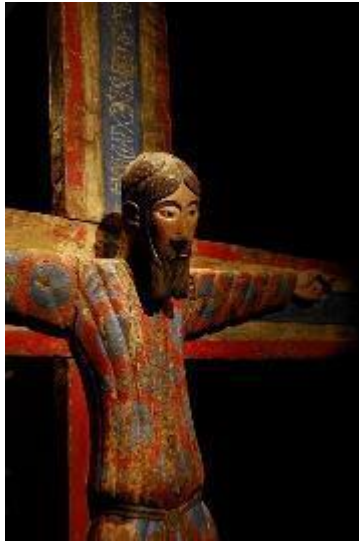


Figura 6: Majestad de Batlló, Siglo XII  
Fuente: Vilassar de Mar, Spain - Majestat Batlló, CC BY-SA 2.0,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4956216> (2009)  
Elaborado por: Roger Ferrer Ibáñez

Otro ejemplo es la obra Majestad de Batlló, una muestra de lo que aconteció dentro de la escultura en el románico catalán en la edad media, en la que resulta interesante observar algunas características de la talla, que posee formas angulosas, esquematizadas, “con simplicidad en algunos detalles como la cabellera, la barba o los propios rasgos faciales” (Camps i Soria, 2012, pág. 15). Esto es un claro referente respecto a las posibilidades de estilización y abstracción de rasgos humanos dentro de la escultura.

Por otro lado, lo acaecido durante el renacimiento (siglos XV y XVI) es una muestra de un retorno a piezas más fluidas, dinámicas, naturalistas, precisamente porque recupera y exalta la belleza del arte clásico. Aunque sus orígenes no están bien establecidos<sup>3</sup>, no se duda de los grandes aportes de este periodo, que comenzaron con un cambio de pensamiento en la sociedad de aquel entonces.

En este aspecto Farga Mullor & Fernández Barberena (2008) comentan que: “El hombre necesitó comprender el Universo, formarse una concepción que le permitiese

---

<sup>3</sup> Muchos consideran a Giotto como el catalizador del movimiento, aunque tampoco se ha llegado a un acuerdo sobre esto (Janson H. W., 1999, pág. 638).

actuar sobre él, conjugar las fuerzas amenazadoras que le angustiaban, pero, al mismo tiempo, siente fe en el mismo, en su porvenir” (Pag.183).

Sabido es que el hombre poseyó una ideología basada en la doctrina religiosa durante el periodo inmediato anterior, por lo que esta necesidad de comprender el universo derivó en cambios en la estética de los artistas. Empezaron a ser conscientes de que el arte sacro no era el único camino a seguir, apreciando así, la belleza de los acontecimientos terrenales, el diario vivir (Op. Cit.). Y como ya se había mencionado, el diario vivir significa cambio; significa movimiento. Estos cambios contribuyeron a la ejecución de muchas obras de una excelsa calidad, sin embargo, se tomará como objeto de análisis a la obra “Rapto de las Sabinas” del escultor de Flandes Giambologna (Ver figura 7), por su marcada fluidez y dinamismo.

En la mencionada obra se puede observar una composición que se vale de líneas helicoidales para dotarla de dinamismo, estas redirigen la atención del espectador hacia la interacción de los personajes a la vez que generan una lectura visual desde la parte superior hacia la inferior, describiendo perfectamente una historia detrás de la representación.

Se debe tener en cuenta que, en el renacimiento, como en Grecia, hubo predilección por una representación idealizada, el cuerpo humano perfecto, pero a la vez muy cercana a la realidad anatómica de este, ello es claramente identificable en la figura 7.



Figura 7: Rapto de las Sabinas (1574-82).  
Giambologna, Loggia dei Lanzi, Florencia – Italia.  
Fuente:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giambologna\\_a\\_raptodasabina.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giambologna_a_raptodasabina.jpg) (2005)  
Elaborado por: Ricardo André Frantz

Precisamente para ser conscientes de la interesante evolución de las representaciones escultóricas a través del tiempo, se ha analizado desde sus inicios con las muestras hieráticas, carentes de naturalidad, que dieron paso a que sistemáticamente se desarrollen hacia capturar un movimiento vívido, que fue motivo de diversos estudios escultóricos en el siglo XX y en adelante. Además, se ha podido relacionar el desarrollo de representaciones con un mayor grado de abstracción y estilización de acuerdo a la divinidad que se buscaba reflejar en las piezas, ello también resultaba en un mayor hieratismo.

### **1.1.3 Propuestas del futurismo y el arte cinético**

La revolución industrial acaecida en el siglo XIX había dejado su huella bien marcada en la población mundial, incluso en los artistas de la época que empezaron a proponer de una manera diferente sus obras, sentándose los cimientos para lo que sería un importante movimiento artístico y literario del siglo XX: El futurismo<sup>4</sup>, de gran interés para la presente investigación por el gusto e intriga de sus artistas por representar el movimiento.

El futurismo tiene sus inicios en el año 1909, cuando se publica el manifiesto futurista en el diario *Le Figgaro* (Diego, 2009), desde el cual se puede configurar una idea del pensamiento que desarrollaron estos intelectuales: “Quieren cantar al peligro, exigen poetas ardorosos y rebeldes, glorifican la guerra -higiene del mundo-; son antifeministas y aspiran a quemar los museos, las bibliotecas (...)” (Op. Cit). Fueron cautivados por las máquinas y el movimiento lo que condujo a la experimentación con diferentes formas de representación, usando primordialmente el color para exaltar lo vibrante de una escena: en la pintura las líneas oblicuas nos adentran en un mundo que se mueve. (Torrent, 2008).

---

<sup>4</sup> El principal personaje de este movimiento fue Filippo Marinetti, siendo el autor del manifiesto publicado en el diario *Le Figgaro*.

“Pintura y escultura, con todo su poder de representación, no asumieron nunca características tan extremas, pero sí subyace en todas ellas un desbordante torrente de vitalismo y energía” (Op. Cit. Pag. 30)



Figura 8: Sagrestano de Medardo Rosso, 1883.  
Técnica: Yeso Patinado  
Fuente: (File:Florence - David by Donatello.jpg) via Wikimedia Commons. (2008)  
Elaborado por: Patrick A. Rodgers

Analizando la escultura del futurismo, se puede encontrar propuestas de diferentes autores, muchos de los cuales admiraron a Medardo Rosso, considerado el pionero de la escultura impresionista, con obras que ya representaban el movimiento tiempo antes de que los propios futuristas lo hicieran (Humphreys, 2000, pág. 42), él dejó abierta la posibilidad de romper con el tradicionalismo en la escultura, a partir de ahí solo debía seguirse innovando (ver figura 8).

Algo que realizó Umberto Boccioni<sup>5</sup> con obras cargadas de dinamismo y expresión de movimiento. Su obra “Formas únicas de continuidad en el espacio” (ver figura 9) de 1913, “ciertamente es una estatua con una clara influencia de la helenística escultura alada *Victoria de Samotracia*” (Op. Cit., pág. 43), cuestión que puede resultar contradictoria por el evidente rechazo a lo antiguo propuesto por los futuristas, sin embargo, resultó en una inspiración para proponer una nueva manera de interpretar el movimiento, para ello se prescindió del drapeado y utilizó líneas geométricas dinámicas que reinterpretan y abstraen los ropajes en volúmenes que parecen haber estado en movimiento al momento de la captura en la obra escultórica.

---

<sup>5</sup> En realidad, Boccioni consideraba que la obra de Rosso se limitaba mucho en cuanto a representar el movimiento, cuestión que lo llevó a adentrarse más en la experimentación dentro de la escultura futurista y, por ende, a innovar (Humphreys, 2000, pág. 43).



Figura 9: Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913.  
Fuente: Dominio público, vía Wikimedia Commons (2007)  
Elaborado por: Wmpearl

*Formas únicas de continuidad en el espacio* (...) se trata de un hombre del futuro, que se muestra, no solo como forma muscular moviéndose con una fuerza impresionante, sino también un nuevo tipo de ser que, en realidad, evoluciona a través del tiempo, hacia algo que trasciende lo humano (Op. Cit., pág. 43).

El movimiento es importante, pero, con *Evolución de una botella en el espacio* (ver figura 9), Boccioni nos demuestra que la experimentación y el ideario del artista poseen también una marcada importancia, pues en ella hace uso del análisis para imaginarse como se desenvolvería una botella en el espacio a través de formas abstractas que no necesariamente recuerdan al objeto representado, además, nuevamente hace uso de una composición fluida que se vale de líneas dinámicas que dotan de movimiento a la obra y logran crear la sensación de volúmenes que se elevan progresivamente desde la base.



Figura 10: Umberto Boccioni, Evolución de una botella en el espacio, 1913.

Fuente: Metropolitan Museum of Art, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2866508> (2007)  
Elaborado por: Wmpearl

Es evidente que Boccioni no fue el único escultor representante del futurismo, sin embargo, para fines investigativos, se ha de usar únicamente su ejemplo al ser considerado el más importante escultor y experimentador del movimiento (Humphreys, 2000)

Los recursos mencionados nos indican que cada artista posee libertad de creación, es amplio el abanico de posibilidades en cuanto a representaciones de movimiento, aunque de una u otra forma han de estar atados a corrientes de su agrado, encontrar la tendencia acertada para el caso en particular de un artista conlleva inequívocamente la experimentación. Esta ha provocado el descubrimiento y desarrollo de otras nuevas tendencias como lo es el arte cinético que se enfocó en el movimiento real de la escultura.

Algo verdaderamente interesante dentro de la propuesta cinética, fue la introducción de la interacción entre el espectador y la obra:

...(Gyula) Kosice se manifiesta tempranamente el problema de la participación del espectador en la obra de arte al incorporar la manipulación directa de la escultura por parte del espectador, que deja de ser un ente pasivo en una relación de contemplación con la obra, volviéndose quien completa la obra al manipularla y darle nuevos sentidos (Figueroa & Aranda, 2013)



Figura 11: Röyi, de Gyula Kosice.  
Fuente: (Figuroa & Aranda) (2013)  
Elaborado por: revista.scaner.cl

Su puede evidenciar la ruptura de la pared que, por lo general, separa a la obra del espectador gracias a la interacción propuesta, ello puede ser observado en la obra Röyi de Gyula Kosice, por ejemplo (ver figura 11). Esto como un recurso compositivo válido, resulta sumamente interesante ya que permite pensar en el desarrollo de obras con una perspectiva diferente en donde, como ya se había mencionada, el espectador pueda convertirse en coautor de la obra al poder intervenir físicamente en la composición, esto se complementa con lo mencionado en la clasificación de Humphreys: obras estáticas que producen su efecto «cinético» mediante el movimiento del espectador, algo que sin duda debe ser tomado en cuenta para una propuesta escultórica.

#### **1.1.4 Referentes contemporáneos**

Hasta el momento hemos recorrido por diferentes etapas históricas del arte y la humanidad como una forma de entender los procesos que desencadenaron cambios en la percepción y ejecución de esculturas con planteamientos respecto al movimiento, la estilización y abstracción. Sin embargo, en el presente apartado se recorrerá la obra de personajes contemporáneos que desarrollaron un lenguaje escultórico del cual aprender para referenciar la propuesta final de esta investigación.

Vale la oportunidad para analizar el caso de Milton Barragán, arquitecto y escultor ecuatoriano nacido en Chimborazo, con una carrera en la que se evidencia el autodescubrimiento y experimentación, lo que le permite contar con un gran número de obras a su haber, entre las cuales destacan varias de carácter monumental. Se convierte en un referente contemporáneo para el presente proyecto gracias a un estilo personal con vertientes de la estilización y abstracción de la figura humana.



Figura 12: *En el viento* (1981), de Milton Barragán.

Fuente: <http://janinerivadeneira.blogspot.com/2011/06/analisis-de-una-obra-contemporanea-de.html> (2011)

Elaborado por: <http://janinerivadeneira.blogspot.com>

“En la obra de Barragán... la estilización de la figura en ningún momento deshumaniza al ser humano. Por el contrario, su escultura figurativa... es más bien de carácter idealista” (Perez, 2001, pág. 33). En su escultura *En el viento* (figura 12), somos testigos de una escena dinámica, cargada de movimiento gracias a la interacción de todos los personajes que la conforman con el viento. Es la composición, que se vale de un conjunto de figuras cuyas extremidades se encuentran estratégicamente posicionadas generando volúmenes dinámicos y que además hace uso de la captura del momento preciso, lo que nos lleva a sentir que una fuerte corriente de aire está soplando y ejerciendo presión sobre los personajes, aun cuando somos conscientes de que esta no existe. También es de interés el uso de elementos complementarios que conjugados con la figura humana amplifican la sensación de vida y movimiento de la escena, en este caso en particular se trata de lo que podría interpretarse como telas infladas u ondulantes en el viento.

Cabe mencionar que Barragán no es precisamente conocido por representar movimiento en su obra, pues como refiere Pérez (2001) el hieratismo fue, en todas las



etapas del artista, un recurso de sobriedad y elegancia, sin que ello lo alejara de buscar el dinamismo en algunas de sus obras.

Otra artista que ha llamado la atención es Isabel Miramontes. La escultora española ha dedicado su obra a la estilización del cuerpo humano y la representación del movimiento de una manera poco usual. "...Crea piezas de bronce figurativas que traen un movimiento visual a las siluetas ordinarias, su obra proporciona formas inusuales dentro del cuerpo, abriendo torsos para revelar espirales alargadas y barras horizontales que parecen mostrar una agitación interna" (Sánchez, 2017).



Figura 13: Obras de Isabel Miramontes.  
Fuente: (Sánchez) (2017)  
Elaborado por: Isabel Miramontes

En la figura 13 se puede observar dos de sus obras, en las cuales sobresale la estilización y transfiguración que realiza con el cuerpo humano valiéndose de espirales que dotan de gran dinamismo a las mismas. Sin embargo, es la escultura que observamos en el costado izquierdo la que captura la atención si se habla de representación de movimiento. Se puede apreciar el recurso de una vestimenta fluida, como ya se había observado en la Victoria de Samotracia, actuando de ayuda para expresar dinamismo, a la vez que ya no son representados de una manera realista sino con una notable estilización, se vale además del concepto de vacío en la escultura y la desmaterialización del cuerpo humano para redirigir la atención de la composición hacia el dinamismo.

Por otro lado, se tomará también al brasileño Alfredo Ceschiatti, conocido principalmente por su trabajo escultórico dentro de la ciudad de Brasilia.



Figura 14: Las tres gracias, de Alfredo Ceschiatti.  
Fuente: <http://vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=brmg040>  
(2017)  
Elaborado por: René & Peter van der Krogt

En *Las tres gracias* (Ver figura 14), ha dejado plasmado un conjunto escultórico de tres personas en actitud dinámica, la estilización de los cuerpos les brinda un alto impacto visual, llamando mucho la atención las extremidades superiores que se encuentran entrelazadas uniendo los volúmenes en uno solo. La acción representada nos recuerda una danza, una sucesión de movimientos.

De los artistas mencionados, es importante reconocer que el principal rasgo llamativo ha sido precisamente la estilización y abstracción del cuerpo humano que en ninguno de los casos ha sido representado con una anatomía fiel a la natural, incluso se observan figuras asexuadas, como en el ejemplo de Barragán, lo que brinda un mayor énfasis al movimiento como tal.

## **1.2 Recursos en la representación escultórica del movimiento.**

¿Cómo lograr que un material inerte, estático, refleje la vibración que la vida y el movimiento nos ofrecen? Muchos han sido los experimentadores y estudiosos que han buscado dar una respuesta a esta pregunta, para lo cual se han valido de numerosas herramientas, incluso dentro del campo psicológico (Matía, y otros, 2006). No son pocos los

que logran una increíble sensación de movimiento en sus representaciones y precisamente de ellos se debe aprender.

Pero primero se ha de entender que: “la representación de un objeto o suceso vendrá a ser su presentación bajo nuevos aspectos, significados o circunstancias” (Óp. Cit., pág. 104), esto abre el abanico de las posibilidades, sobre todo si se toma en cuenta que ello significa que el artista no está necesariamente encadenado a ejecutar una representación que evoque fielmente al modelo, pues no se trata de duplicarlo como fin último, sino de guardar su esencia, el resto de rasgos estarán a merced del creativo.

Pero eso no resuelve el problema como tal, aún se habla de movimiento y este está ligado a un espacio y tiempo específicos. Más aún el movimiento que realizan los bailarines de danza contemporánea, pues su representación está atada a sentimientos, personajes o ideas llevadas a un escenario, cuyo objetivo es que el espectador olvide el inminente carácter de imitación y se funda en el espectáculo, como si de una nueva realidad se tratara. Sin embargo, una de las características de la danza es que sigue siendo efímera.

Al llevarla a la escultura, se descarta el factor tiempo, pues lo que representa ha de estar congelado, será como la fotografía que ha capturado un instante en el transcurrir del tiempo, empresa para lo cual contamos con diferentes métodos que nos pueden ayudar con nuestro final objetivo.

### **1.2.1 Recursos Estéticos**

Dentro del campo escultórico se cuenta con diferentes recursos estéticos que son verdaderamente útiles para amplificar determinadas características importantes. En este caso, el movimiento del cuerpo humano sometido a rutinas de danza contemporánea.

Entre otros y según la clasificación que nos ofrece Matía, y otros (2006):

- a) La imagen ambigua y el espectador: El autor contempla que “la imagen, como tal, tiene razón de ser desde el momento en que es percibida por el observador” (Op. Cit. Pag. 110), lo cual denota la importancia que posee este para completar con sus experiencias previas el movimiento simulado de la escultura, convirtiéndolo en parte fundamental de la composición.

Puede deducirse que la memoria juega un papel fundamental dentro de los procesos creativos, tanto en el autor como en quienes harán las veces de espectador. Respecto a esto George (2014) comenta: “Cuando se considera la experiencia estética, la memoria es el elemento esencial ya que provee un puente empírico entre

este momento y nuestro pasado. Lo que nuestros ojos ven en un milisegundo, o pasa sin dejar rastro o se convierte en parte de nuestro vocabulario de imágenes almacenadas (Traducción al español)<sup>6</sup> (pág. 166) , el mismo autor recalca que la memoria es parte integral del proceso de ver.

Sin embargo, otros autores agregan que no es únicamente las experiencias previas las que influyen en este proceso. Así, “se puede explicar la producción de percepciones ilusorias no sólo con la participación de la experiencia previa, sino, además, implicando en los procesos perceptivos factores tales como la imaginación...” (de Arriba del Amo , 1993, pág. 101)

- b) El instante más pregnante: La representación escultórica al prescindir de temporalidad, debe elegir un único momento de acción “de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue, y así... reconstruir mentalmente la totalidad del movimiento” (Matía, y otros, 2006, pág. 112).

Entra en juego una conexión con la memoria antes analizada, pues el momento elegido, el más pregnante, invita a completar la acción con las experiencias previas, en otras palabras, nuestra mente completa lo que sucedería el segundo siguiente y lo que sucedió segundo anterior a la acción congelada.



Figura 15: El Bostezo, de F. X. Messerschmidt.  
Approx., 1770

Fuente: De Franz Xaver Messerschmidt  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18735549>  
(2012)

Elaborado por: uploader at Nationalmuseum, Stockholm,  
Dominio público,

---

<sup>6</sup> Cita textual: “When considering the aesthetic experience, Memory is the essential element because it provides an empirical bridge between this moment and our past. What our eyes see in any millisecond either passes by without a trace or becomes part of our vocabulary of stored images” (George, 2014, pág. 166)

Es precisamente en la obra de Messerschmidt que se obtiene un claro ejemplo de lo anteriormente explicado (George, 2014, pág. 147). En “El Bostezo” (Ver figura 15), un suceso congelado se completa en base a la memoria y logra en el espectador generar la sensación de que la obra está verdaderamente bostezando. Incluso mentalmente se puede generar la idea del sonido que emitiría el personaje en aquella acción.

- c) Las fuerzas visuales y la tensión implícita en la forma: Los futuristas trataron la necesidad de ofrecer una sensación dinámica. Ello se logra en una escultura que “abre las formas y las expande, rompe los contornos definidos y la masa escultórica se funde con el entorno, revelando en este diálogo espacio-materia la energía implícita en la propia estructura de la forma representada” (Matía, y otros, 2006, pág. 112).

Como destaca el autor, todo objeto, mediante sus líneas, da a entender cómo se disgregaría si siguiera las tendencias de sus fuerzas interiores (Op. Cit.). Esto abre la posibilidad de descomponer los objetos representados, como hicieron los futuristas, para mostrar la dinámica contenida en las propias formas.

- d) Las fuerzas visuales derivadas de la acción creadora: Se ha de entender como la huella que el artista deja marcada en cada una de sus obras como resultado del proceso creativo. “Su acción queda fijada en la imagen a través de la pincelada, el grafismo, la impronta, ciertas texturas e incisiones sobre la materia, etcétera” (Matía, y otros, 2006, pág. 114)
- e) La oblicuidad y la deformación como elementos expresivos dinamizadores: Nuevamente entran en juego las experiencias previas del espectador, mismas que, según el autor, asignan mentalmente una determinada estructura a los objetos. Así, si “a una determinada forma se le asigna su correspondiente esquema visual; si esa forma es alterada, deformada, dejará de encajar en el esquema más simple y, como consecuencia de esa falta de correspondencia, se producirá un aumento de la tensión y, por lo tanto, ésta adquirirá un mayor dinamismo”, algo que se puede observar en obras como la de Alberto Giacometti, en las que se puede ser testigo de una marcada deformación.

Es la ruptura de las proporciones convencionales, así como la textura aplicada en la piel de esculturas como *El hombre que camina I* (Ver figura 16), que se evidencia un mayor dinamismo y movimiento.



Figura 16: EL hombre que camina I, de Alberto Giacometti.

Fuente:

<https://aestheticreflectionsofart.blogspot.com/2012/05/lhomme-qui-marche-i.html>

Elaborado por: aestheticreflectionsofart.blogspot.com

- f) La síntesis formal en la representación del movimiento: Como se ha observado, a través del tiempo se buscaron muchas formas de representar el movimiento, sin embargo, en la síntesis formal de este, se habla respecto al recurso de la sucesión de imágenes para brindar dinamismo, algo presente en los futuristas.

El escultor se apoya en la repetición de las figuras y su yuxtaposición en una misma composición para describir el movimiento de avance de los personajes, que, si son analizados de forma individualizada, pierden sin duda vivacidad y dinamismo en sus actitudes (Matía, y otros, 2006, pág. 119)

Se ha de tener en cuenta, como recurso, el hecho de “Componer en secuencias rítmicas, generalmente lineales, de modo que el ojo, siguiendo las formas secuenciales, estimule la mente de manera tal que se cree una sensación ilusoria de movimiento” (Read, 1994, pág. 99). El autor asocia este recurso con la obra anteriormente analizada: La victoria de Samotracia, específicamente en las

ondulaciones de su vestimenta, en la cual se observa claramente una intención de ilusión cinética. Agrega que el nivel de dificultad aumenta cuando se prescinde de vestimentas como recurso de expresión de movimiento, ante lo cual se puede recurrir a capturar momentos de alta tensión o interacción entre personajes, algo observado en el caso de *Apolo y Dafne* de Bernini, obra en la que además se cuenta con el uso de elementos externos de apoyo para aumentar la tensión (Op. Cit., pág. 101)

Otro recurso compositivo, que no es tomado por el autor pero que posee una innegable importancia para el desarrollo de una propuesta escultórica basada en movimiento es el equilibrio:

Es un concepto que no se puede obviar cuando pretendes crear o construir cualquier tipo de proyecto ya que el equilibrio forma parte de la vida tanto el equilibrio físico, debido a la fuerza de la gravedad que ejerce la tierra sobre los cuerpos; como el equilibrio espiritual necesario para poder vivir de una forma racional y ética. (Moya Martínez, 2017, pág. 7)

Se deja entrever una diferenciación en cuanto al concepto de equilibrio, y es que “según la física es el estado de un cuerpo en el cual las fuerzas que operan en él, se compensan mutuamente. Esta noción recibe cabida también en el arte, mediante la percepción” (Crespi & Ferrario , 1995, pág. 36), es de ahí que se puede hablar de un equilibrio físico y un equilibrio perceptual: “una escultura puede necesitar una estructura interna que la sostenga, pese a estar bien equilibrada visualmente” (Arnheim, 2002, pág. 34). En el caso del primero es entendible en los elementos palpables que mantienen erguida una escultura, por otro lado, el equilibrio perceptual sería aquel que, en la misma escultura, crea armonía visual.

Lograr el equilibrio perceptual es una meta a cumplirse como una forma de que propuesta se perciba como acabada, con un mensaje implícito, por ello es importante tener en cuenta que “en una composición equilibrada se manifiesta una relación íntima entre el todo y las partes, tanto que parece imposible alterar, aunque sea ligeramente, la ubicación de uno de los componentes” (Crespi & Ferrario , 1995, pág. 36)

Además, es necesario determinar el eje de equilibrio de la propuesta escultórica, ya que este se convierte en una guía tanto física (centro equilibrio) como compositiva (equilibrio visual o perceptivo), es alrededor de ambos que necesariamente se debe componer tridimensionalmente.

El Centro visual de una escultura no puede ser determinado por el simple expediente de suspenderla de una cuerda. También aquí importará la orientación vertical. Influirá así mismo el que la escultura esté colgada en el aire, o descansa sobre una base, se alce en el espacio vacío o repose en el interior de un nicho. (Arnheim, 2002, pág. 34)

Ello evidencia también la importancia de los métodos de sostén de la escultura, y su base, que puede comprenderse como una extensión de la propia composición, por lo que ha de guardar armonía con el resto de elementos para colaborar con el equilibrio general de la pieza.

La importancia del presente capítulo radica en el análisis de los recursos, técnicas y referentes que fueron usados por la humanidad a través del tiempo, desde los cuales se pretende aprender y basar una propuesta escultórica contemporánea sobre movimiento. Sobre este análisis histórico se ha podido evidenciar que, en los inicios y en la edad media, entre más estilizadas son las obras, menos movimiento reflejan, algo contrastante con lo que sucedía en Grecia, o en el periodo del renacimiento en los cuales un mayor naturalismo y detalle acarrea también más movimiento en las obras. Está no es una premisa que pretende ser general, pero que si resulta de sumo interés considerando que lo que se pretende es conjugar la estilización, abstracción y movimiento en una sola propuesta escultórica.

No es, sino, hasta tiempos más actuales que se empieza a lograr dicho objetivo con artistas contemporáneos como Umberto Boccioni, Alfredo Ceschiatti o Milton Barragán, por ejemplo, en donde ya se observa la conjugación de abstracción y movimiento. Finalmente se puede decir que los recursos estudiados servirán para aplicarse en el desarrollo de la propuesta planteada, donde se los analiza en cada una de las composiciones escultóricas.



**CAPÍTULO II: EL MOVIMIENTO DEL CUERPO HUMANO EN LA DANZA  
CONTEMPORÁNEA**

El ser humano no está exento de movimiento, decir lo contrario sería una premisa completamente ilógica pues a cada segundo damos muestras de ello. Siempre nos movemos, caminamos, respiramos, en fin, cambiamos constantemente.

Sin embargo, a pesar de que regularmente bailamos dentro de rituales modernos de la sociedad, como son los festejos o los ánimos juveniles de distracción, no todos desarrollamos la destreza y el gusto por realizar movimientos voluntarios de danza dentro de un campo más estricto como lo es la denominada contemporánea.

De allí que su desarrollo trae consigo muestras mucho más variadas de lo que el cuerpo humano puede realizar cuando es sometido a un entrenamiento riguroso y constante, pudiendo llegar a moverse de formas que el común de la sociedad no logra, siendo está una de las características que lo vuelve tan rico para ser tomado como temática principal de una propuesta escultórica.

### **2.1 La danza contemporánea como vía de expresión artística**

Las expresiones artísticas por lo general se valen de herramientas diversas para llevar a cabo su cometido, es así que la pintura se vale de un pincel, por ejemplo, como el tallado del cincel, sin embargo, la danza tiene la peculiaridad de tener como herramienta principal al propio cuerpo humano. El danzante lo utiliza a su voluntad para traducir en movimiento lo que siente en su interior, es desde ahí que se puede introducir el termino expresión corporal.

Este tipo de expresión puede ser apreciada desde la prehistoria, época en donde se encuentran los primeros rastros de su desarrollo con el primitivo homo sapiens. Sobre esto María José Alemany (2009) refiere: “parece evidente que el hombre primitivo realizaba danzas rituales para reflejar cada acontecimiento de su vida, ya que... el gesto, el ritmo o la expresión anteceden a la palabra o suplen lo que ésta no puede expresar” (pág. 15).

Es importante señalar la funcionalidad y significación que se adoptó para la danza en este periodo, así:

“El porqué de su realización, tendría una lectura similar a la creación de pinturas rupestres o arte mueble. Es decir, detrás de todas estas manifestaciones artísticas está la creencia en las fuerzas de la naturaleza, en espíritus o agentes superiores, desconocidos para el hombre y que éste no podía controlar. El afán de apaciguarlos, de obtener bendiciones y beneficios de ellos se plasmaba a través del arte y la danza, que adquieren un sentido mágico-religioso” (Op. Cit., pág. 15)

Desde allí y a través del tiempo, la danza no ha perdido su esencia, pero ha pasado por diferentes caminos a lo largo y ancho del globo terráqueo, siendo casi imposible no encontrar expresiones dancísticas propias de cada pueblo, constituidas según sus tradiciones y saberes, incluso en lo más recóndito del planeta. Un ejemplo de ello son las danzas tradicionales del Ecuador como podemos observar en la figura 17.



Figura 17: Representación de una danza típica de Zuleta Otavalo Ecuador. 2016  
Fuente: Archivo personal del autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka André.

Se da el caso que “desde que nacemos, o incluso desde que somos concebidos, nos expresamos corporalmente, pasando el lenguaje corporal por diversas fases de desarrollo...” (Peñalva Calvo, 2014, pág. 8). Siendo entonces esta la primera forma con el que ser humano exterioriza lo que internamente siente o piensa, algo innato para todos. Con los años el lenguaje corporal se individualiza y adapta según cada persona, llegando en algunos casos y por gusto personal a convertirse en la forma de expresión favorita a través del movimiento, de la danza.

Pero primero se debe comprender que la danza “...es una actividad artística patrimonio de todos seres humanos que nace de la Expresión Corporal y contribuye al desarrollo del individuo, permitiendo a éste crear y ser consciente de multitud de elementos como la actitud corporal, la mirada, los gestos, el lugar que ocupa nuestro cuerpo al bailar, etc.” (Op. Cit., pag.13).

Ello deja claro que la danza no se vale únicamente movimiento que implica la expresión corporal, sino que además conlleva un sinnúmero de elementos a ser tomados en cuenta para la correcta ejecución de una rutina dancística. La mirada y

los gestos toman una importancia substancial a la hora de reflejar los sentimientos internos, al punto que, en algunos casos, podría incluso conllevar el uso de elementos expresivos propios del teatro.



Figura 18: Interprete de danza contemporánea  
Fuente: Flickr: proyecto mARTadero.  
Elaborado por: Proyecto Martadero.

Al igual que las artes plásticas, la danza ha tomado diversos caminos a lo largo de la historia y según la posición geográfica, como ya se había mencionado anteriormente. Sin embargo, la danza contemporánea es la que ha captado la atención como potencial ejemplo para una propuesta escultórica.

“La danza contemporánea es una manifestación artístico-escénica que expresa sentimientos, ideas e historias por medio del lenguaje del movimiento” (Universidad de Lima, s.f.). Con raíz en el ballet clásico, este estilo de danza se caracteriza por ser mucho más libre y expresivo, siendo de hecho la liberación de la estricta técnica que rige al primero, la razón para su desarrollo. El movimiento que exige ha de ser realizado por todas las extremidades del cuerpo del practicante, su cabeza y torso, vigoroso o suave según lo que el contexto representado requiera, siempre acompañados de una música específica acorde a todo el montaje.

Es precisamente esta libertad otorgada al ejecutante lo que convierte a este estilo en el idóneo para la experimentación en la escultura, pues además del movimiento como tal, es de suma importancia la resolución que el bailarín brinda a cada emoción, idea o concepto que desea expresar y que brinda un carácter excepcional a la pieza final. Ello ocurre precisamente porque el ejecutante se apodera del movimiento como una forma de lenguaje.

En otro nivel este lenguaje puede emerger por sí mismo, independiente de la palabra, convirtiéndose entonces en lenguaje de primera instancia, con su propia autonomía, sus propios códigos, cuando ya no “pensamos en palabras” sino “pensamos, sentimos, comprendemos en movimientos organizados y significativos”; decimos que se convierte en un lenguaje extra verbal (Harf, Kalmar , & Wiskitski, 2002, pág. 148)

Sobre ello es preciso mencionar que los códigos que comprende este nuevo lenguaje, pueden poseer regulaciones rigurosas como en el ballet clásico, en donde los movimientos son específicos tanto en posición como en técnica además de su denominación, algo que dentro de la danza contemporánea se ha adaptado para que sirvan de base sin ser la regla. Comprender y conocer estos códigos no es para el común de los espectadores, reservándose para los estudiosos del tema, para el público está reservado el entender dichos códigos desde sus propia perspectiva y experiencias previas.

La danza contemporánea posee además ciertas variaciones que enriquecen su campo de expresión es así que debemos conocer de la danza lírica:

En la Lírica, los bailarines y bailarinas se inspiran en la letra de una canción o música instrumental para expresarse corporalmente. Recursos artísticos como gestos, expresiones faciales, movimientos complejos y técnicos son tenidos en cuenta a la hora de transmitir emociones. La coreografía está determinada por las actitudes y percepciones del propio artista o del coreógrafo (Blog Así se Baila , s.f.).

Es esta quizá de la que se puede decir más popular, pues el uso de canciones más conocidas por el público acerca más la expresión a este, volviendo aún más fuerte el sentimiento de identificación con lo representado.

## **2.2 Reyso Dance, academia de baile**

La ciudad de Loja ha visto el desarrollo y la aparición de diferentes escuelas de danza a través del tiempo, pues los habitantes de esta pequeña urbe siempre han sentido cierta fascinación por las artes, algo que la ha llevado a ser conocida a nivel del Ecuador como la cuna de artistas. La primera de ellas fue la academia “Santa Cecilia”, fundada en 1937, desde donde empiezan a formarse por primera vez los talentos, a partir de ese momento vendrían más (Suárez, 2017).

Actualmente resaltan algunas, entre las que se puede nombrar al Ballet Attitude o el Grupo de Danza Contemporánea de la UTPL, ambas a cargo de la Maestra Aura Ocampo, REYSODANCE a cargo del Maestro Reinaldo soto, entre otros. Entre todos ellos se decidió aplicar la presente investigación en la academia REYSODANCE, aprovechando los diversos montajes en preparación para el II Festival de Artes Vivas de Loja, mismos que permitieron observar parte del proceso de montaje de una rutina grupal de danza contemporánea.

Cabe mencionar el desarrollo que tuvo la academia en cuestión, pues su historia es larga y ello le brinda la experiencia necesaria para ejercer sus propósitos. La actual Reyso Dance nace como parte del Centro Universitario de Difusión Cultural (CUDIC) de la Universidad Nacional de Loja (UNL) hacia 1980, mismo que contó con elencos de folclore nacional, folclore internacional, danza contemporánea, ballet clásico y danza moderna.

Con un ferviente gusto por enseñar las técnicas y pericias de la expresión corporal, su director Reinaldo Soto se formó en diversas entidades prestigiosas como el Ballet Nacional de Cuba en donde se especializó en la metodología del ballet clásico, formación desde la cual imparte clases actualmente en el grupo que evolucionó de CUDIC a Reyso Dance al independizarse de la UNL por decisiones administrativas de esta última (Diario La Hora, 2016).



Figura 19: Reinaldo Soto instruyendo a sus alumnos.

Fuente: Archivo personal del autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andréé.

Actualmente “Reyso Dance es una institución privada, dedicada al cultivo, fomento, enseñanza y difusión de la danza en todas sus manifestaciones, con responsabilidad, exigencia académica, calidad artística y el respaldo de una reconocida y respetada trayectoria social y cultural...” (Reysodance, s.f.)

En la figura 19 se puede observar al Maestro Reinaldo Soto instruyendo a sus alumnos durante uno de los ensayos para los diferentes montajes coreográficos realizados como parte de la segunda edición del Festival Internacional de Artes Vivas de Loja 2017.

Culminado este análisis se puede decir que la danza responde también al lugar donde se desarrolla, a quienes la ejecutan, a ciertos periodos de tiempo, pero sobre todo a la necesidad del ser humano de expresarse, siendo esta una interesante forma de hacerlo que está al alcance de casi todos, pero que deviene más natural en ciertas personas. La aparición de las diferentes academias de baile en Loja, demuestran que existe un importante gusto entre la ciudadanía por este, ello hace que su conjugación con otras ramas del arte, como lo es la escultura, se convierta en la forma de enaltecer las expresiones culturales diversas.

Se comprendió, además, que el movimiento es mucho más que la concepción física, pues posee un ámbito filosófico también, este se refleja en entender que movimiento es vida, es cambio, es tiempo. Es por ello que se afirma que los danzantes sienten libertad al ejecutar movimientos, pero es efímera pues, luego de la rutina de danza, deben retornar a la realidad de sus vidas cotidianas.

**CAPÍTULO III: PROPUESTA ESCULTÓRICA BASADA EN EL MOVIMIENTO  
DEL CUERPO HUMANO EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA**



En el campo del arte, tratándose de la creatividad de los artistas puesta en marcha, han sucedido muchísimos cambios complejos, lo que ha derivado en planteamientos de toda índole en busca de dar respuesta a un variado abanico de cuestionamientos.

Algunos han pasado de ser de interés colectivo del gremio a ser de interés individual del artista que está en constante búsqueda de su propia satisfacción en cuanto a expresión. Acción que no es parte de un malintencionado egoísmo sino de la naturaleza cambiante de los medios de exteriorización de ideas gráficas, especialmente cuando éstas se tienen que ir adaptando a realidades que fluctúan constantemente.

Así es como nace el proyecto de tesis “Libertad etérea: propuesta escultórica basada en el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea”, una búsqueda personal e introspectiva mediante la cual se pretende encontrar los medios precisos para reflejar algo efímero en una propuesta perdurable en el tiempo.

### **3.1 Proceso creativo.**

El proceso creativo empieza con los primeros acercamientos a la escultura directamente en las aulas de clases de la Titulación de Artes Plásticas y Diseño, en donde el aprendizaje diario desvía el interés hacia las posibilidades que ofrece el modelado en arcilla, desde ahí se ha experimentado en diferentes temáticas y técnicas, fuera de las que por rigor se abarcan en la formación profesional.

Con este acercamiento previo es que se toma basamento para, con una clara intención creadora y una meta fija, desarrollar lo que será la obra escultórica planteada en la presente investigación, reaprendiendo y redescubriendo las técnicas que en un primer momento se exploraron.

Es así que en el presente apartado recorreremos el proceso emprendido desde la experimentación previa hasta el bocetaje y estudio de composiciones, enfocados en el carácter de búsqueda y autodescubrimiento del autor.

#### **3.1.1 Antecedentes experimentales.**

La revisión de los antecedentes experimentales busca, además de proveer una mirada rápida por el trabajo previo realizado, reflejar el proceso de aprendizaje y exploración de diferentes técnicas con miras en su posterior aplicación en la propuesta escultórica final, será evidente también la exploración de variadas temáticas. El fin primordial de este apartado será la identificación de las limitaciones físicas inherentes a los diferentes materiales empleados, así como el análisis de los recursos compositivos y estéticos, para lo cual se han identificado fases específicas detalladas a continuación:

- a) **Primeros acercamientos:** Si bien el modelado en arcilla es el primer método escultórico explorado dentro de la formación profesional, la utilización de una estructura interna es consecuencia de las necesidades específicas de ciertas piezas, de ahí que una de las primeras esculturas realizadas bajo esta técnica es la obra “Poetisa 2014”, un acercamiento al cuerpo humano femenino en un desnudo, realizado en el aula de clase, que intenta reflejar a una poetisa recitando una de sus obras.



Figura 20: “Poetisa” 2014. Técnica: Modelado en arcilla.  
Fuente: Archivo personal del autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Considerada un antecedente personal importante debido a las complicaciones técnicas que acarreó el conseguir una postura que aparente la acción de dar un paso hacia adelante y un brazo levantado, lo que derivó en la inclusión de soportes para que la escultura pudiese sostenerse, en este caso se puede identificar un soporte visible que son las piedras de la parte inferior, además de una estructura interna de alambre, colocada posterior a la quema de la pieza<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Dada la fragilidad de la pieza, Poetisa 2014 debió ser dividida en varias piezas pequeñas para la quema de bizcocho, mismas que posteriormente fueron ensambladas y adheridas a la estructura interna de alambre.

De este antecedente se vislumbra la posibilidad del uso de soportes adicionales que permitan el desarrollo de formas y posiciones más complejos como los que requiere una escultura basada en movimiento.

- b) **Experimentar con la forma:** En el numeral anterior se exploró una propuesta naturalista, desde ahí se empieza a experimentar en la estilización de la figura humana, es bajo esta característica que se realizan las obras Señorita 2015 y Atrapada 2015 (ver figura 21), que muestran que a pesar del cambio en el estilo de la representación no se ha prescindido de la figuración, recurriendo aun a formas reconocibles del cuerpo humano.



Figura 21: Izq. "Señorita 2015". Der. "Atrapada 2015"  
Técnica: Modelado en arcilla.  
Fuente: Archivo personal del autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Este proceso experimental se torna necesario para comprender las características que llevan a una obra desde lo hierático hacia la representación de movimiento, algo replicable desde lo que la misma humanidad realizó a través del tiempo; es ahí donde encaja la obra Señorita 2015, como una muestra de lo rígido y carente de dinamismo, pero con alto grado de estilización y abstracción.

Sin embargo, la exploración del movimiento en las obras antes mencionadas parece ser insuficiente, algo evidente en Atrapada 2015, que a pesar de usar en su composición líneas helicoidales para dotar de fluidez a la obra, no logran completamente el objetivo.

Es importante mencionar que estas obras fueron realizadas bajo una variante técnica del modelado en arcilla, ya que, al ser más pequeñas, fueron quemadas sin realizar el proceso de vaciado<sup>8</sup> lo que les aporta peso y este a su vez ayuda a mejorar la reducida estabilidad ocasionada por una composición basada en volúmenes alargados de estructura fina y alta, que además prescinde de una base externa.

Por otro lado, la ejecución de las obras Warmy y Huambra (Figura 22), es una muestra más de la estilización del cuerpo humano, no necesariamente de su movimiento al tratarse de representaciones hieráticas, que en este caso se da basada en dos personajes de la cultura Saraguro de la provincia de Loja, en ellas se ha aplicado la simplificación de volúmenes y formas, sin perder la esencia de lo representado.



Figura 22: “Huambra” y “Warmy” 2016

Técnica: Modelado en arcilla.

Fuente: Archivo personal del autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Se puede observar también el acabado final que se ha brindado a las piezas, que mantiene la esencia indígena y respeta la cromática ancestral dada por el color de

---

<sup>8</sup> Ante la posibilidad de que existan burbujas internas de aire, que podrían causar fracturas o desprendimientos en la pieza, se realizaron perforaciones estratégicas además de un cuidadoso proceso de amasado de la arcilla y modelado procurando evitar este inconveniente.

la arcilla quemada, ante ello es que se vislumbra la importancia de conceptualizar también el color y acabado final de las obras ejecutadas.

- c) **Aplicando la abstracción:** para Raíces 2017 (ver figura 23), la temática del movimiento y la abstracción se agudizan, apreciándose en la obra un claro distanciamiento de la figuración, pero sin abandonar aun completamente rasgos como la cabeza humana representada por esferas. Se ha intentado incluir dinamismo a la obra mediante líneas compositivas diagonales que contraponen a los volúmenes que la conforman, dicho recurso es mejor apreciado al rodear la escultura, en donde además se comprueba su efectividad.



Figura 23: "Raíces" 2017. Técnica: Modelado en arcilla.  
Fuente: Archivo personal del autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Con base en lo logrado en esta pieza es que se debe analizar, ya dentro de la obra final, el grado de abstracción que se aplicará, ya que, a pesar de ser una pieza dotada de dinamismo por la disposición de volúmenes y líneas que se entrecruzan e interrelacionan a las formas, es la figuración un recurso a ser tomado en cuenta en el desarrollo de una propuesta escultórica basada en el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea.

- d) **Explorar otros materiales:** Como se ha observado, el modelado en arcilla ha sido una constante en las piezas anteriores, sin embargo, es necesario también explorar otras técnicas que podrían convertirse en las idóneas para representar el movimiento ya que la arcilla presenta limitaciones técnicas para el desarrollo de algunas formas. Bajo esta premisa es que se exploró el modelado con plastilina para la ejecución de

algunos de los bocetos que se observan más adelante (ver Figura 38, pág. 55). El cambio más importante es, sin duda, la necesidad de modelar sobre una estructura preconcebida, que este caso fue realizada en alambre.

La plastilina como material de modelado es muy versátil, sin embargo, la principal dificultad de la técnica radica en la correcta ejecución de la estructura interna, ya que una vez se ha adherido la plastilina a ella, cualquier cambio brusco de su posición provocará fisuras y desprendimientos, de igual manera hay que tener en cuenta que la forma final está íntimamente atada a esta por lo que no se pueden realizar cambios importantes una vez empezado el trabajo. Otra limitante es la poca resistencia de la superficie de acabado final, a pesar de ello, este método ofrece una más amplia gama de posibilidades en cuanto a desarrollo de formas complejas.

Otra alternativa a la plastilina es la masa de papel o papel maché, también adherida a una estructura, la principal característica es el poco peso de la pieza final y la textura granulosa del papel en caso de no aplicar ninguna cobertura sobre este.



Figura 24: Modelo experimental con papel maché  
Fuente: Archivo personal del autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

De esta técnica se ejecutó un modelo experimental desde el cual se pudieron establecer características destacables de la técnica como es el caso de la gran resistencia de las piezas finales. El peso permitió pensar en la ejecución de anclajes no tradicionales, es así que en el modelo experimental (Ver figura 24), se puede observar el uso de alambre de cobre curvado para conjugarse con los volúmenes, como anclaje a una base de madera.

Las obras aquí presentadas evidentemente no son todas las realizadas como un antecedente al desarrollo de la propuesta escultórica final, sin embargo, han sido seleccionadas por su cercanía con los objetivos planteados y por ser un claro basamento para esta.

### 3.1.2 Configurando la propuesta final.

Ya que el eje principal para el desarrollo de la propuesta final es el movimiento ejercido por el cuerpo humano sometido a rutinas de danza contemporánea, es evidente considerar como punto de partida la ejecución de fotografías y exploración de posturas dancísticas in situ en la academia Reyso Dance, desde las cuales iniciar la construcción de bocetos y ejercicios de abstracción. Para ello se realizaron varias visitas a la mencionada academia, esto en vista de la variedad de montajes escénicos que en el momento se estaban preparando lo que implicó una mayor variedad de movimientos representados.



Figura 25: Ensayo en la academia Reyso Dance  
Fuente: Archivo personal del autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

En un ensayo típico de Reyso Dance, existe un promedio de 12 a 15 intérpretes repasando al mismo tiempo el montaje de turno, algo que se evidencia en la Figura 25, momento que fue congelado sin interrumpir el ensayo, es decir se dio de forma espontánea, radica ahí el dinamismo capturado.



Figura 26: Identificación de movimientos.  
Fuente: Archivo personal del autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka André.

Este primer acercamiento fue usado para identificar distintos movimientos que puedan reflejar un mayor dinamismo al momento de ser trasladado a una propuesta artística tridimensional.

La gran cantidad de personas presentes y el reducido espacio fueron factores que complicaron la captura de imágenes, sin embargo, se pudieron identificar algunas poses cargadas de dinamismo, como la mostrada en la figura 26. De ahí que se decidió programar un ensayo con una sola pareja de bailarines lo que facilitó la captura de un total de 13 posturas diferentes (Figura 27, pág. 47), de las cuales, después de un análisis y bajo criterios compositivos y de adaptabilidad a una propuesta tridimensional, se seleccionaron las 5 posturas que mejor reflejan dinamismo y movimiento, además de ser factibles tomando en cuenta composición, equilibrio, uso de espacio, etc.



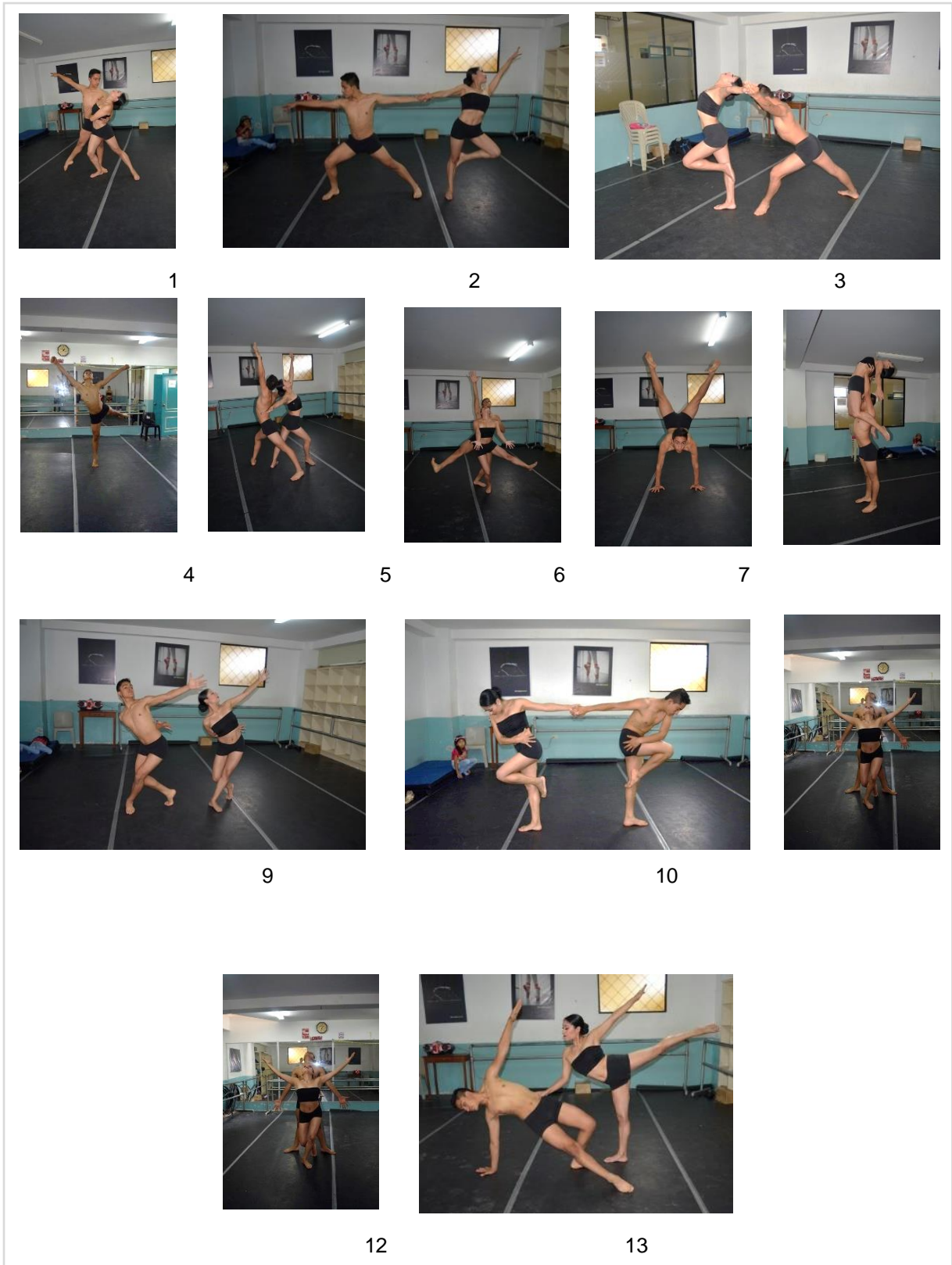


Figura 27: Collage de las 13 posturas capturadas.

Fuente: Archivo personal del autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka André.

Estas 5 posturas seleccionadas pueden observarse en los numerales 1 al 5 de la figura 27. Una vez identificadas se procedió a realizar el análisis compositivo de cada una de ellas, algo que será ampliado a continuación.

### **3.1.3 Análisis compositivo.**

El análisis compositivo se convierte en un paso primordial para generar una propuesta escultórica a partir de las posturas ya seleccionadas, es desde este que se parte con la construcción de los bocetos finales que luego serán trasladados al material final. Para la correcta ejecución de este paso se ha establecido una metodología que pretende ordenar la información para facilitar en todas las posturas un estudio correcto de su composición.

Es así que se determinó la necesidad de iniciar el análisis identificando en primera instancia el eje de equilibrio de las posturas, a partir del cual se procede a analizar las líneas compositivas dibujadas, según el caso, por el perfil de los personajes en movimiento o por la posición de sus extremidades. Estas líneas serán utilizadas, en un siguiente paso, para iniciar con la abstracción de las figuras humanas; teniendo en cuenta que cada una de las posturas es diferente se procederá en esta instancia según las posibilidades que brinden.

Desde ahí se pueden construir bocetos, considerados una forma de prever los volúmenes que configurarán la obra final, además de permitir identificar formas trasladables a la tridimensionalidad. Es precisamente después de este paso y en base a esos bocetos que se deberá estudiar el diseño final, tomando en cuenta detalles como base, materiales finales y la estructura interna en caso de necesitarlo.

Teniendo en cuenta la metodología anteriormente descrita se procedió a aplicarla en las posturas, proceso a continuación descrito:

- a) Postura 1 (Figura 28): Esta postura se ha seleccionado por el dinamismo y fluidez generado por la interacción de los personajes.

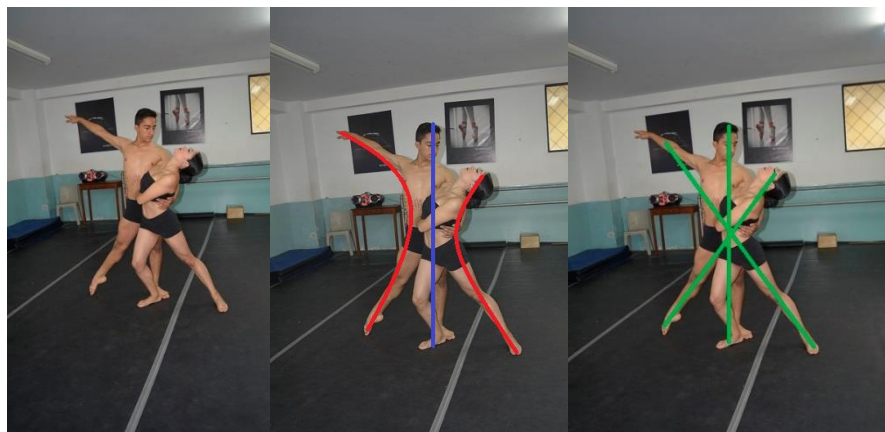


Figura 28: Postura 1.  
 Fuente: Archivo personal del autor.  
 Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka André.

En esta se pueden visualizar varias líneas compositivas como por ejemplo la línea curva generada por la danzante femenina, dibujada desde su cabeza hacia su pie izquierdo, se contrapone a la curva generada por el danzante masculino, dibujada desde la punta de los dedos de su mano hasta la punta de su pie, esto puede ser observado en la figura 28 resaltado mediante líneas rojas. Resaltado en líneas azules se puede observar que la composición tiene como eje de equilibrio la unión de las piernas de los dos personajes en la parte inferior central, de donde se extiende en línea recta hacia la cabeza del varón, un factor compositivo importante a tener en cuenta, dependiendo de las limitaciones físicas y técnicas que puede presentar el material en que se realiza la obra. En líneas verdes se grafican las diagonales formadas por las extremidades de los danzantes, mismas que evidencian el equilibrio y compensación de volúmenes que posee la posición desde el eje central hacia ambos lados.

El volumen de los dos bailarines se funde en una composición dinámica por la que fluye el movimiento, el espacio ocupado genera una composición de peso visual equilibrado; los vacíos correspondientes a las piernas de los personajes contribuyen a amplificar la sensación de separación y elevación de los volúmenes fuera de la base.

A partir de este primer análisis compositivo es que se empieza con el desarrollo de diferentes bocetos, como puede observarse a continuación:

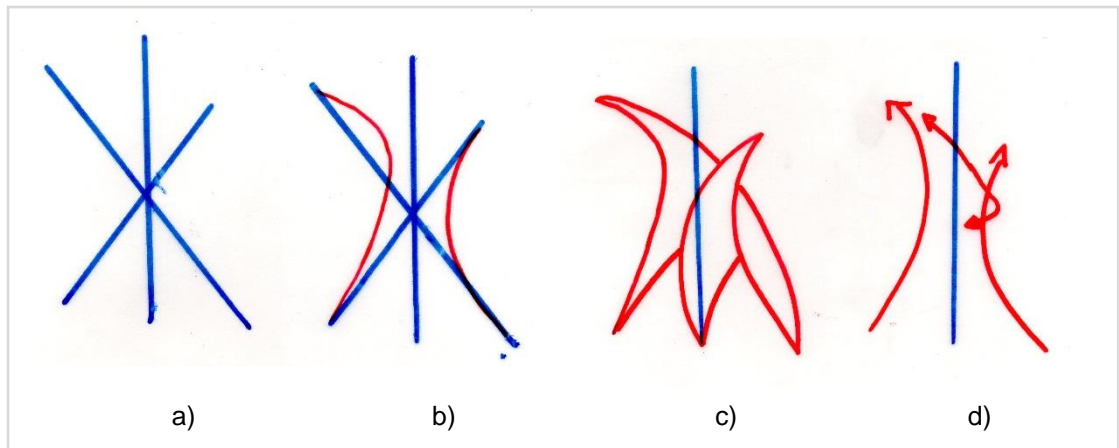


Figura 29: Análisis con líneas compositivas, postura 1.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

En la figura 29 se hace visible la experimentación con la abstracción de las figuras humanas de la postura 1, teniendo en el literal c) una interpretación del movimiento generado por las extremidades de los bailarines, además, las curvas generadas por estos se han unido para formar dos masas interrelacionadas por las que fluye el movimiento. Esta interpretación es también un reflejo de la sincronía y conexión en la que entran los personajes mientras realizan el movimiento, una característica necesaria para que este sea agradable a la vista, tanto al ser observado en vivo como al momento de ser transportado a una propuesta escultórica, producto de esto se elaboró el boceto de la figura 30.



Figura 30: Boceto basado en la postura 1.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Desde la perspectiva técnica se establece que este boceto podría ser llevado a la propuesta tridimensional mediante el modelado en arcilla, aunque con las limitaciones ya establecidas, o el modelado sobre una estructura interna que se presenta más versátil para generar las formas deseadas, de ello se ha ejecutado un boceto guía (Ver figura 31), en donde además se ha pensado en una base especial que ayude a amplificar la sensación de movimiento. En rojo se representa la estructura interna.

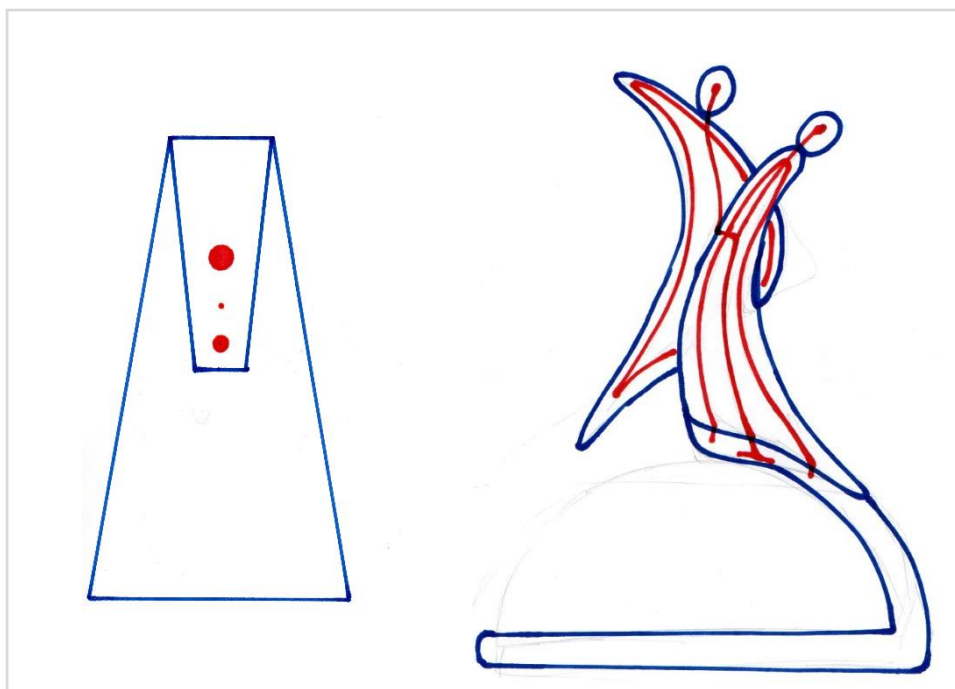


Figura 31: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

La mencionada base ha sido pensada para conjugarse con las formas de la escultura, fundiéndose con ella y ayudando a la proyección las líneas compositivas dinámicas, considerándola así una parte integral del conjunto. Además, un criterio compositivo importante es el espacio que la base ocupará, teniendo como premisa un reducido tamaño que no opaque bajo ninguna circunstancia a la escultura.

Sin embargo, hasta el momento se ha pensado en la propuesta escultórica desde una concepción figurativa, surgiendo la necesidad de pensar en el movimiento que fluye por el cuerpo como primer elemento a entender e identificar y desde este desarrollar la abstracción de las figuras humanas, por ello, como se observa en el literal d) de la figura 29 (pág. 50), se ha procedido a identificar la dirección del movimiento de acuerdo a las líneas generadas por los personajes en relación con el eje de equilibrio, estos tres vectores son la esencia misma del movimiento de la postura 1, a partir de ello se desarrolla el boceto mostrado en la figura 32.



Figura 32: Boceto.  
Fuente: El autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

En este caso se reduce el cuerpo humano a dos volúmenes que fluyen interconectados y que requieren el uno del otro para generar un equilibrio visual. Si bien el boceto no es un reflejo de la postura anatómica observada en la captura fotográfica de la posición, si lo es del movimiento que se ha interpretado a manera de fluidos bajo el efecto del movimiento.

En cuanto a técnica, esta es una propuesta que necesariamente debe ser ejecutada con una estructura interna siendo idónea para realizarse el modelado en papel maché, esto en vista de las formas con terminaciones en puntas que, bajo otras técnicas, como el modelado en arcilla o en plastilina, resultarían muy delicadas y débiles. Dos posibles esquemas de su elaboración pueden observarse a continuación en la figura 33, nuevamente representado en rojo la estructura interna.

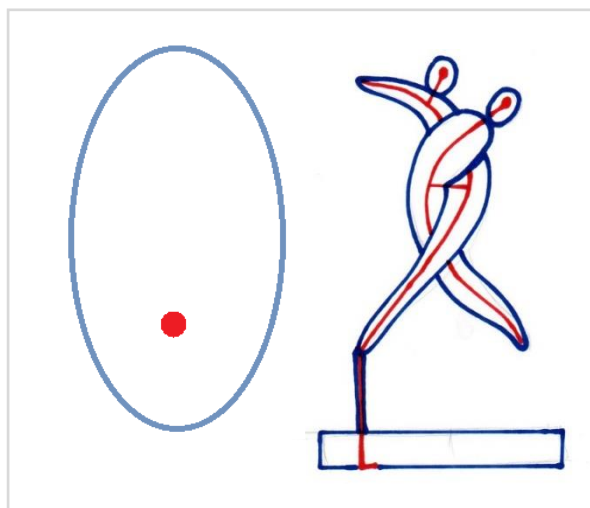


Figura 33: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal.  
Fuente: El autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Como base de soporte principal se ha considerado la realización de un ovalo en madera con dimensiones armónicas con el conjunto, considerando siempre la estabilidad de la pieza sin llegar a exagerar la dimensión. Para no opacar el dinamismo se ha considerado como posible soporte secundario un tubo de cobre cuyas características de flexibilidad y un vistoso acabado se conjugan perfectamente con la composición, este pretende elevar la escultura desde un solo punto de ancla.

- b) Postura 2 y Postura 3: Se tomaron en cuenta las dos posiciones en un solo literal ya que, después del análisis individual, se determinó que pueden usarse algunas de sus características en una sola propuesta escultórica debido a sus similitudes. Así, en la postura 2, figura 34, denota una composición que, a pesar de ser fluida, resulta tener una carga visual pesada, ello es atribuible a la ubicación distante entre los personajes que además resulta en una deficiente conexión entre ellos.



Figura 34: Postura 2

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Desde el punto de vista compositivo posee deficiencias que no aportan a la representación de movimiento, una de ellas es la presencia de dos ejes de equilibrio, uno en cada danzante, que además forman una “v” que ancla la posición al suelo y le resta dinamismo, esto es representado mediante líneas azules en la figura 34. La línea roja grafica el peso visual que representan las extremidades y que forma una suerte de puente con los ejes de equilibrio. Además de ello, la disposición de los volúmenes en el espacio no es el óptimo pues, como ya se había mencionado, la distancia entre ambos personajes generaría una pieza escultórica con poco equilibrio visual y por ende con reducido movimiento, además de requerir de una base demasiado amplia.

A pesar de lo señalado, esta postura ha sido tomada en cuenta al ser interesante el dinamismo que presenta la figura femenina si es considerada por separado. De esta

se pueden tomar rasgos compositivos importantes para la propuesta final, como es el caso de las curvas contrapuestas que se generan por la postura de las extremidades, algo que se ha representado en color rojo en la figura 35, habiendo una principal que actúa de guía visual y conduce la mirada desde la punta del pie derecho hacia arriba, acabando en la punta de la mano; la curva secundaria equilibra la composición al ser opuesta a la principal y convertirse en apoyo para esta. En azul se ha graficado el eje de equilibrio del personaje que, además, ha sido ligeramente rotado para colocarlo perpendicular al horizonte como una forma de equilibrar el peso visual de los volúmenes

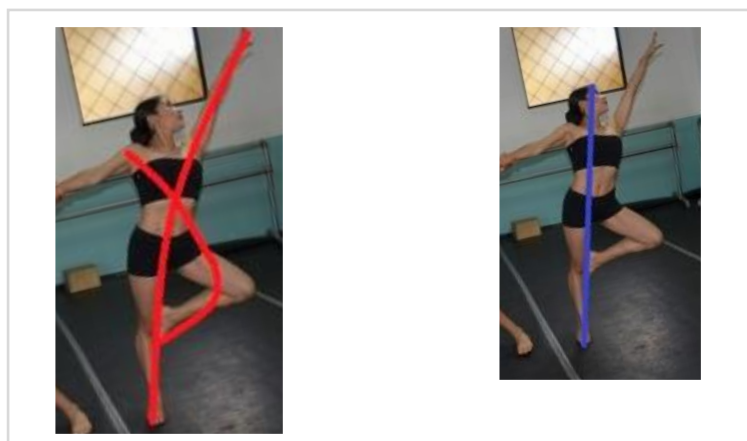


Figura 35: Estudio compositivo de la figura femenina de la posición 2.  
 Fuente: El autor.  
 Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

A partir de este estudio se desarrollaron ejercicios de estilización de la figura en varias etapas como puede observarse en la figura 36

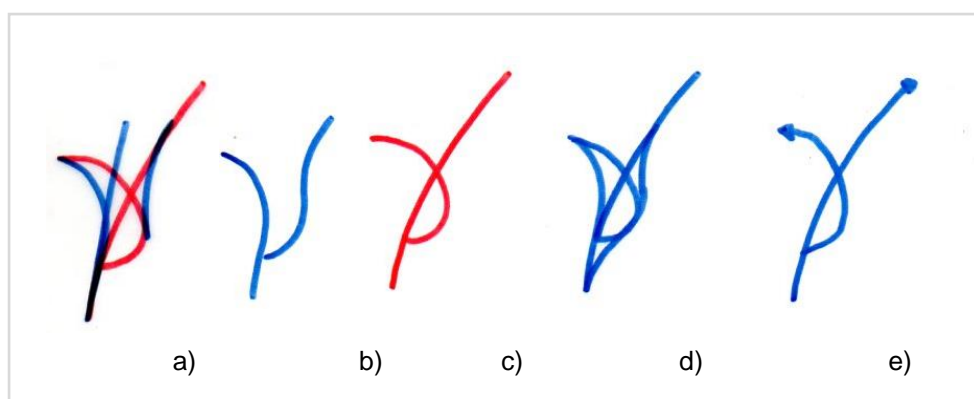


Figura 36: Bocetos con líneas compositivas  
 Fuente: Cueva, Gaizka. Archivo personal.  
 Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Por otro lado, en la postura 3 (Figura 37) se puede observar una interesante interacción de los bailarines, la confianza es evidente entre ambos, además se puede identificar a uno de los personajes como soporte del otro.



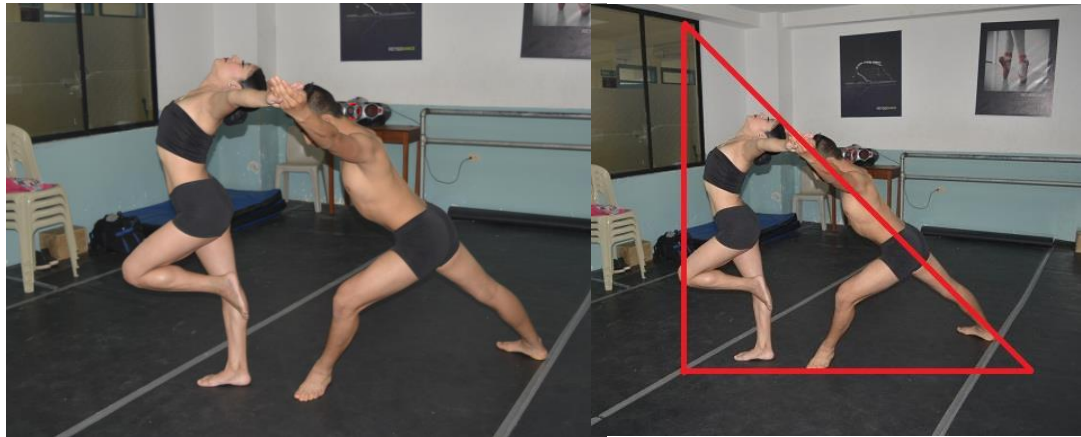


Figura 37: Postura 3.

Fuente: Cueva, Gaizka. Archivo personal.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andréé.

A pesar de ello, las figuras generan un vacío amplio en la parte central de la composición que no aporta al dinamismo, por lo que el movimiento en esta postura puede catalogarse como insuficiente al encontrarse bajo una composición triangular, que coloca a los personajes sobre una amplia base restando la sensación de fluidez y elevación. Como una forma de explorar las posibilidades de esta postura se desarrollaron bocetos que pueden observarse en la figura 38.



Figura 38: Boceto tridimensional basado en la posición 5.

Técnica: Modelado en plastilina.

Fuente: Archivo personal del autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andréé.

Este hace evidente la falta de dinamismo y además comprueba lo anteriormente descrito respecto al amplio espacio que ocupa la base y la separación entre personajes, sin embargo, la abstracción lograda fue un importante punto de exploración y descubrimiento.

Nuevamente resulta mucho más interesante la postura de la figura femenina que denota un importante movimiento, por lo que se procedió a analizar sus líneas compositivas, ello puede observarse en la figura 39.

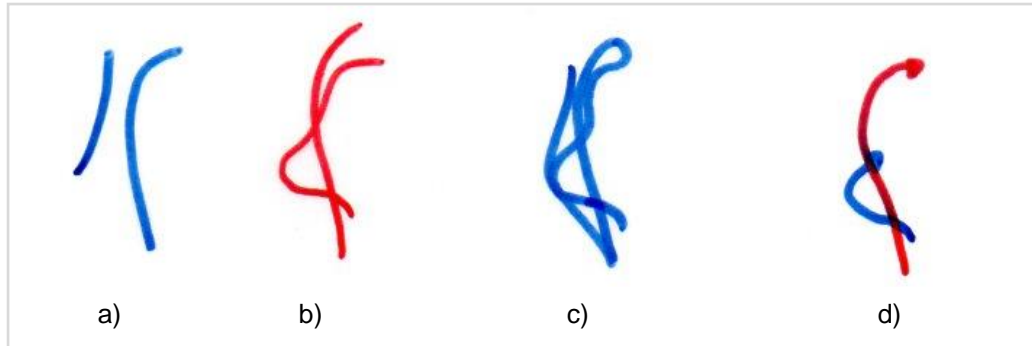


Figura 39: Estudio de líneas compositivas de la posición 5.  
 Fuente: El autor.  
 Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

Comparando el estudio de líneas compositivas de las dos posturas (Ver Fig. Figura 36, pág. 54 y Fig. 39), se hacen evidentes las similitudes en cuanto a dinamismo y posición del personaje, ante ello se conjugaron sus rasgos de mayor importancia para desde ahí proceder a realizar bocetos de las posibles adaptaciones a la propuesta tridimensional. Así es que con base en las diferentes formas que dibujan las extremidades y al mismo tiempo con la dirección que ejerce el movimiento al ser realizado, se procedió a enlazar las formas en nuevas composiciones que guarden la esencia del movimiento, resultando los bocetos observados en la figura 40.

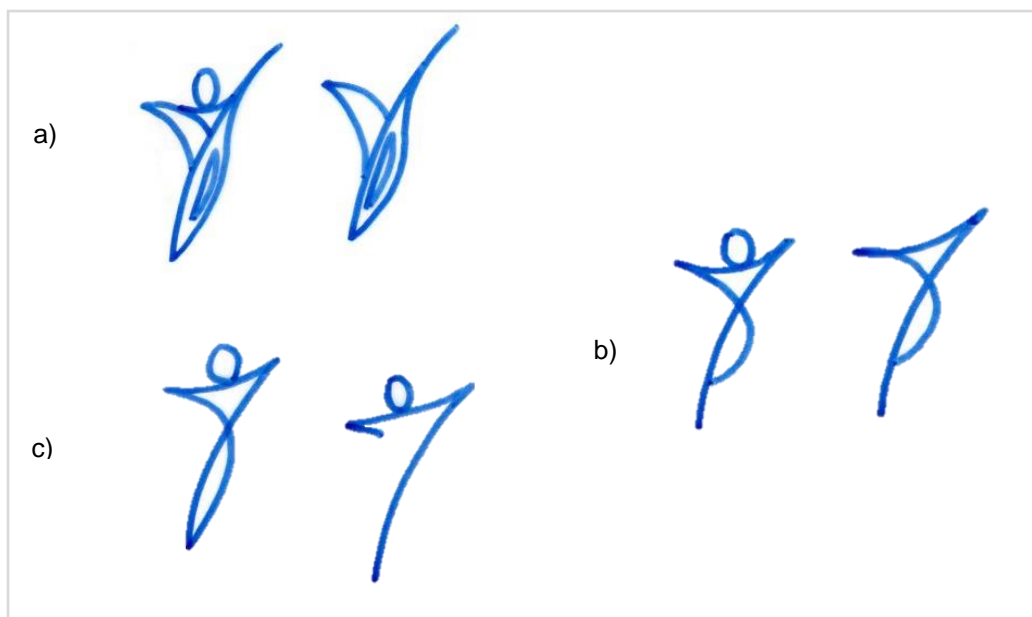


Figura 40: Bocetos con líneas compositivas.  
 Fuente: El autor.  
 Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé.

La estilización realizada en el literal b) de la figura 40, posee una composición con armonía visual, sus formas entrelazadas nos brindan una pieza dinámica, el equilibrio se acentúa al tener un solo punto de contacto en la parte inferior, mismo que al proyectarse a una propuesta escultórica se convierte en el punto de anclaje a la base (Ver figura 41). La composición parece idónea para realizarse únicamente en alambre grueso sin un relleno como tal, considerando únicamente hacer la cabeza en papel maché para contrastar con el resto de la composición.

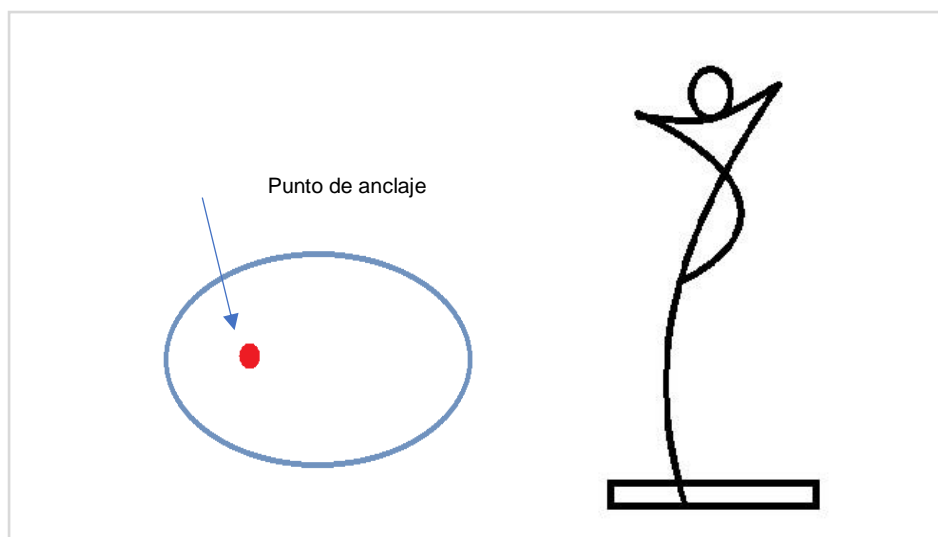


Figura 41: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

Se determinó que el dinamismo puede ser amplificado al elevar la composición, logrando una estilización mayor, todo ello apoyado en una base pequeña, pero con un tamaño suficiente para brindar estabilidad a la pieza final.

- c) Postura 4 (figura 42): en esta postura se observa una variante importante respecto a las anteriores al no ser ejecutada en pareja sino de manera individual, a pesar de ello está dotada de una gran versatilidad y dinamismo.

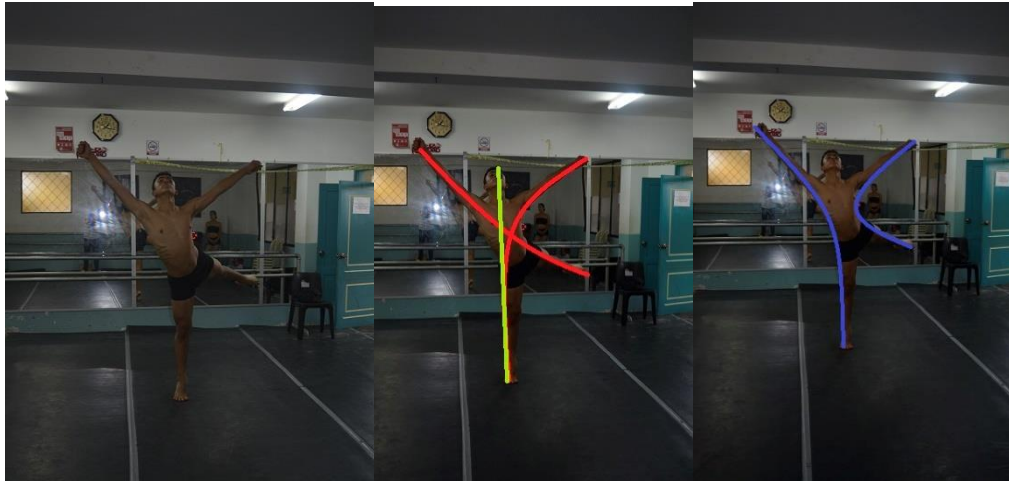


Figura 42: Postura 4.  
 Fuente: Cueva, Gaizka. Archivo personal.  
 Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

La postura de las extremidades amplifica esta característica y crea la sensación de continuidad del movimiento que se está ejecutando, ello gracias también a la curva generada, se ilustra en la figura 42 mediante líneas rojas, que se conjugan con las curvas representadas en color azul, así mismo el eje de equilibrio se ha graficado en color verde. Nuevamente se puede observar un patrón de curvas contrapuestas, una característica que dota de gran movimiento a la composición.

El punto de apoyo del personaje, en este caso el pie derecho en punta, aporta significativamente a desconectar la masa de la base, generando la sensación de que está volando, o a punto de despegar, algo que también se amplifica con la postura elevada de los miembros superiores; la posición de la pierna izquierda ayuda a crear la sensación de giro.

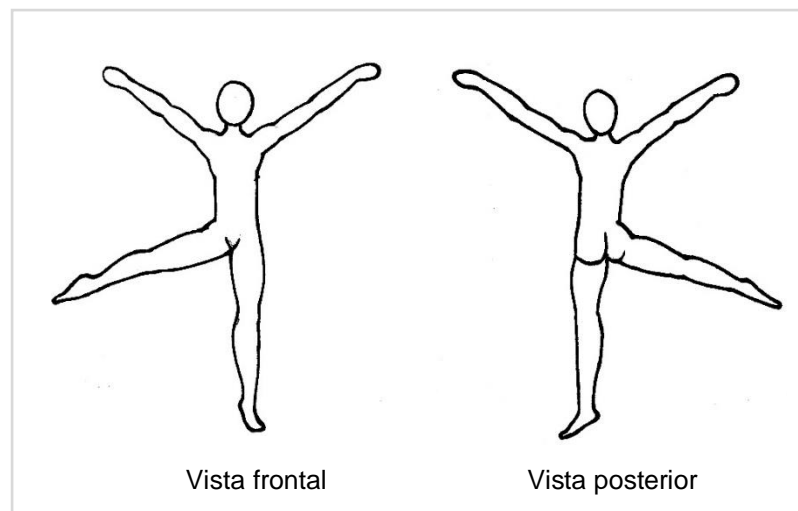


Figura 43: Boceto basado en la postura 4.  
 Fuente: El autor.  
 Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

Como parte del proceso de simplificación de formas se realizaron ejercicios que pueden ser observados en la figura 43, en donde aún se conservan muchos detalles de la anatomía humana, sin embargo, en base a estos y a las líneas compositivas analizadas anteriormente se procedió a simplificar aún más la forma teniendo como resultado lo que se observa en la figura 44.

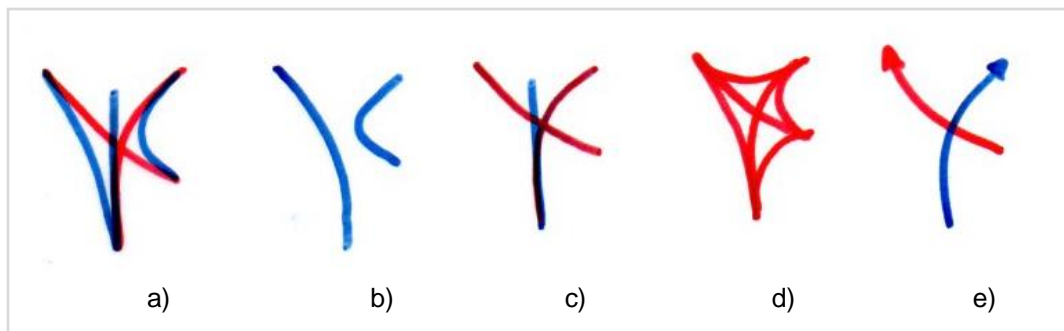


Figura 44: Líneas compositivas en la postura 4.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

A continuación, se desarrolló una composición adaptable a una propuesta escultórica, simplificando los volúmenes del cuerpo humano en una sola forma cuyas curvaturas y deformaciones guarden la esencia del movimiento de la posición (Ver figura 45).

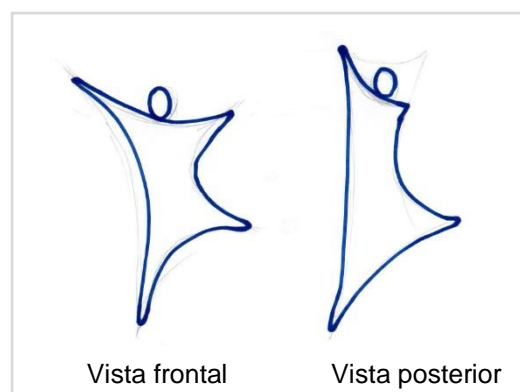


Figura 45: Boceto basado en la postura 4.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

Por la complejidad de sus formas esta es una propuesta que no podría ser llevada a las tres dimensiones bajo la técnica del modelado en arcilla, es viable por media del uso de una estructura interna anclada a una base. De ello se realizó una proyección de cómo debe configurarse en conjunto con la base, lo que puede observarse en la figura 46.

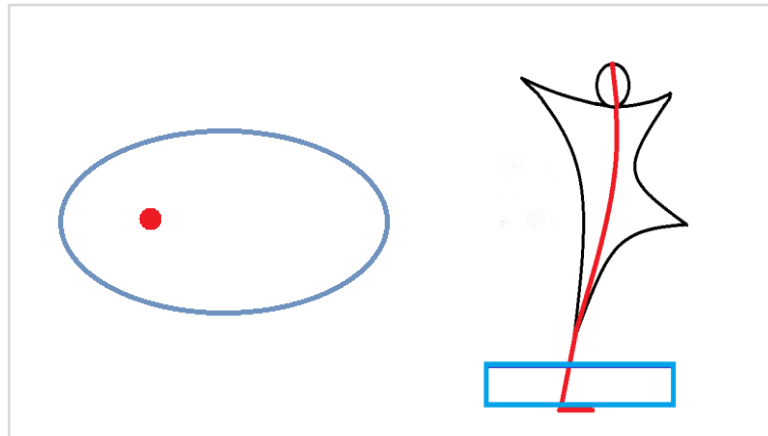


Figura 46: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal

Fuente: EL autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

Sin embargo, se podría decir que el boceto logrado no posee una composición que resulte llamativa, por lo que se ha considerado realizar en base a esta una propuesta alternativa.

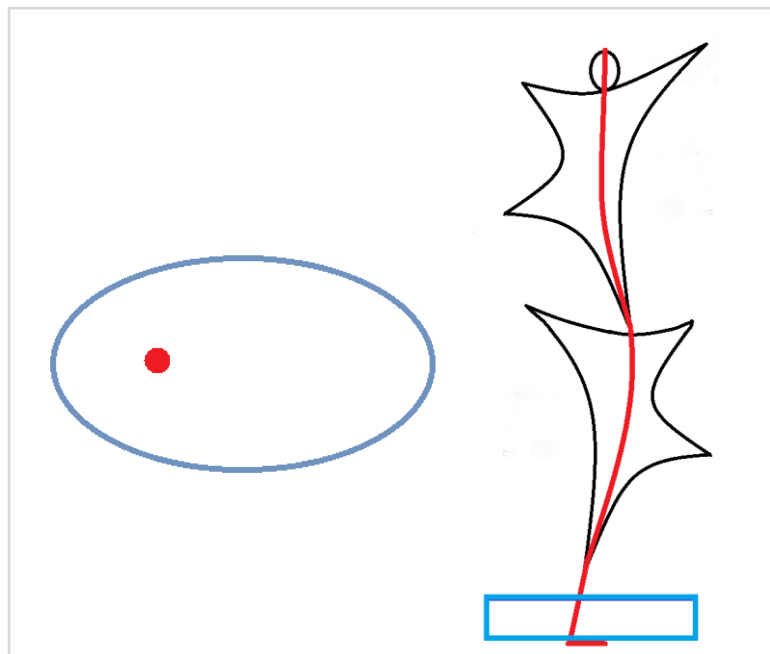


Figura 47: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal.

Fuente: Cueva, Gaizka. Archivo personal.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

Ello puede observarse en la figura 47, en donde se ha aplicado la repetición de la figura anteriormente descrita, colocando una sobre la otra, al tiempo que se ha reflejado la posición de una de las repeticiones para generar una composición más dinámica.

- d) Postura 5 (Figura 48): Esta posee características similares a las observadas en la postura 1 (ver Figura 28, pág. 49), donde se puede ver una importante interacción

entre los cuerpos de los personajes, que a pesar de no tocarse e incluso encontrarse de espaldas el uno del otro, guardan comunicación y por ende conexión.

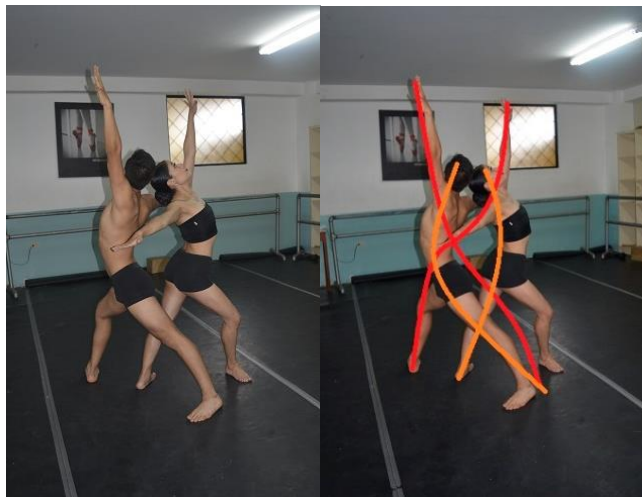


Figura 48: Postura 5.  
Fuente: Cueva, Gaizka. Archivo personal.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

Posee fluidez en su composición por la presencia de líneas diagonales entrecruzadas formadas por las extremidades de los ejecutantes, que además generan un flujo helicoidal de tensiones, estas líneas unen a los dos intérpretes en un dialogo constante de movimiento, esto se ha ilustrado en la figura 48 mediante color rojo, en color naranja se han resaltado las curvas complementarias generadas por la postura por separado de los danzantes.

Ya dentro del proceso de simplificación se siguieron los pasos que adelante se grafican:

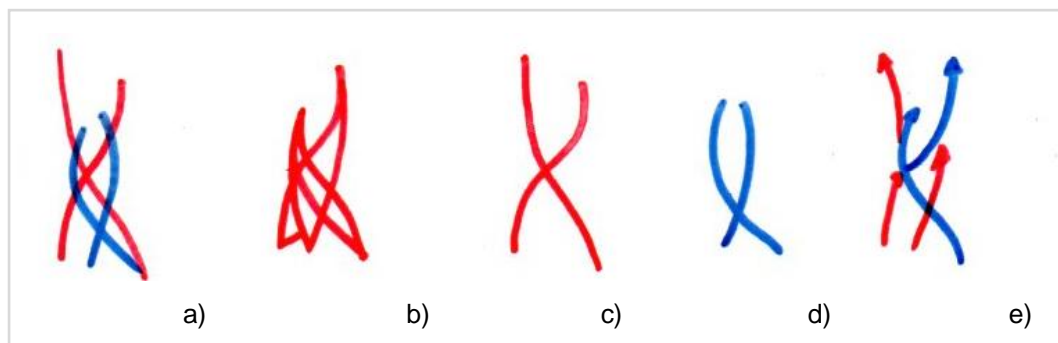


Figura 49: Estudio de líneas compositivas de la postura 5.  
Fuente: El autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

En base al análisis ejecutado y graficado en la figura 49, se puede decir que la posición posee una importante complejidad ya que las extremidades de los danzantes forman varias líneas que se entrecruzan y generan un flujo irregular de movimiento,

sin embargo, y como puede observarse en el literal e) fig. 49, la dirección de este es una constante que genera la sensación de elevación. A partir de este análisis se construyeron los bocetos necesarios para pasar ello a la tercera dimensión, es decir a la propuesta escultórica, considerando el material final.

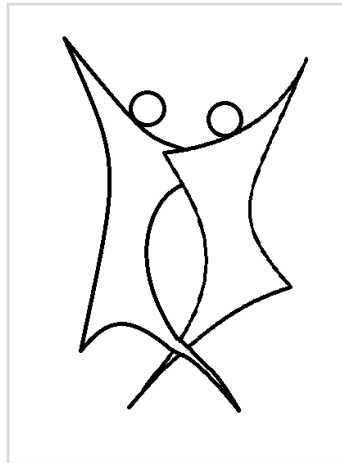


Figura 50: Boceto.  
Fuente: El autor.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

En la figura 50 se aprecia el boceto generado a partir de la postura 5, en la cual se ha estilizado a los dos personajes en dos volúmenes separados pero que fluyen bajo un mismo esquema de movimiento. Este boceto se vale de una composición con líneas helicoidales contrapuestas, algo que lo dota de un importante dinamismo.

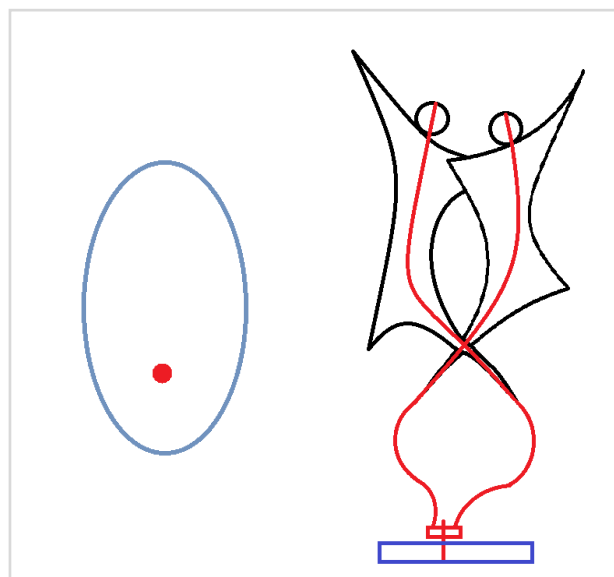


Figura 51: Base y estructura interna. Vistas superior y frontal.  
Fuente: Cueva, Gaizka. Archivo personal.  
Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé



La manera en que el boceto de la figura 50, puede ser llevado a la tridimensionalidad se observa en la figura 51, donde se plantea el diseño de la base, sostén de la escultura, además, considerando la interesante composición, se propone anclarla a un rulimán dotándola de movimiento real, recurso tomado de los escultores cinéticos y que puede amplificar el dinamismo al tiempo que genera una pieza que al girarse puede observarse mejor.

### **3.2 Propuesta escultórica.**

En el presente apartado se describirán las cinco obras finales realizadas en base al estudio compositivo desarrollado anteriormente, en este caso teniendo en cuenta detalles como el acabado final, concepto de la obra y pormenores de su desarrollo.

Es importante señalar que, finalmente, el material idóneo para trasladar los bocetos antes ejecutados a la tridimensionalidad resultó ser el papel maché con una estructura interna de alambre, esto adecuado a determinadas bases y puntos de anclaje de acuerdo al caso de cada una de las piezas, algo en lo que se profundizará más adelante. Además, el tamaño que se ha elegido en todos los casos no supera los 60cm de alto ni los 30 de ancho, dimensiones seleccionadas en base a factores como el transporte de las obras, su ejecución y exposición, sin que ello signifique que no pueden ser trasladadas posteriormente a una escala monumental, sin embargo, ese no fue el objetivo principal de esta investigación.

Con base a ello se desarrollaron:

#### **3.2.1 Obra “Apoyo”**

Esta obra se basó en la postura 1; pretende exaltar el dinamismo de la pareja de bailarines y sobre todo el apoyo que existe entre los dos personajes al momento de realizar el movimiento, ya que sin este sería imposible llevarse a cabo al precisarse confianza y unión. Es precisamente de ahí que nace el nombre de la obra.



Figura 52: Obra “Apoyo”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.  
Fuente: El autor.

Son claramente distinguibles dos volúmenes separados, cada uno representando a uno de los personajes, pero que se conjugan para configurar un volumen general de importante dinamismo en el que las líneas compositivas fluyen principalmente hacia arriba.

“Apoyo” es una obra pensada para ser apreciada desde el frente o desde su parte posterior, a pesar de ello sus costados poseen también líneas dinámicas, aunque son menos apreciables.

La obra fue realizada en papel maché razón por la que el peso no fue un obstáculo para que la base pudiera soportar sin ningún problema la escultura, sin embargo, por precaución y tomando en cuenta su complejidad fue realizada en una madera resistente como en este caso: pino. Esta base posee un diseño diferente que pretende acoplarse a las líneas dinámicas de la composición, objetivo que cumple perfectamente pues no genera una sensación de ataduras al soporte, sino que fluye con este.

### 3.2.2 Obra “Equilibrio”

“Equilibrio” es también una composición basada en la postura 1, con la singularidad de no tener su fundamento en el cuerpo humano como tal, sino en la esencia del movimiento que realizan los personajes, que fue transformado en vectores de movimiento desde los cuales se estilizó la propuesta escultórica.



Figura 53: Obra “Equilibrio”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

“Equilibrio” es el título que se le ha otorgado ya que en su desarrollo fue evidente la necesidad de dominar este factor para lograr una composición que en realidad se encuentra suspendida sobre un único punto de apoyo, mismo que a nivel técnico fue resuelto mediante tubo de cobre que se fusiona con la estructura interna de la pieza, sin desentonar estéticamente con el conjunto. Este tipo de soporte se desarrolló teniendo en cuenta que los vectores de movimiento en los que se basa poseen una dirección mayoritariamente ascendente, por lo cual era meritorio generar una separación de la pieza con respecto de la base, construyéndose así una propuesta que no encuentra ataduras al lugar donde se apoya, sino que desde ahí se eleva.

En este caso se decidió no prescindir de la representación abstracta de la cabeza humana como una forma de conectar el movimiento con los personajes que lo realizaron, a la vez que logra recordar la fuerte interacción entre ellos. La propuesta fue configurada de una manera en la que puedan observarse dos volúmenes que interactúan y fluyen en conjunto, lo que también facilitó el ensamble de la estructura interna en la que era completamente necesario un sólido punto de unión entre ambos

cuerpos, tomando en cuenta que el soporte principal solo ancla uno de los volúmenes, quedando suspendido el otro.

### 3.2.3 Obra “Proyección”

“Proyección” es la obra que resulta de las posturas 2 y 3. Su nombre intenta reflejar la esencia de los vectores de movimiento en los cuales está basada, esto teniendo en cuenta que poseen una dirección ascendente y que proyecta a la obra hacia arriba.



Figura 54: Obra “Proyección”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

Si bien anteriormente se indica que esta obra podría desarrollarse únicamente en alambre grueso con una mínima parte de recubrimiento de papel maché, en la ejecución final se decidió recubrir el alambre para darle una mayor notoriedad a la composición que de otra forma tendía a perderse y por ende resultaba complicada la apreciación de sus líneas compositivas.

A pesar de ello no se rellenó completamente la forma, resaltando las líneas oblicuas y curvas que conforman la obra. La base seleccionada es pequeña, por lo que no

desentona con el conjunto ni desvía la atención de la pieza principal, además, su forma se conjuga creando un conjunto armónico.

### 3.2.4 Obra “Elevación”

La obra “elevación”, es el resultado de la abstracción y estilización de la postura 4, única que cuenta con un solo personaje, y que, a pesar de ello, se encuentra llena de dinamismo y fluidez. Su composición se vale de la repetición de la forma del bailarín para generar una pieza con un mayor atractivo visual, algo que además la convierte en la pieza más alta de entre las propuestas en la presente investigación.



Figura 55: Obra “Elevación”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka Andreé

Se la ha denominado elevación, por el sentido de los vectores de movimiento del cual parte la escultura, mismos que poseen una dirección ascendente lo que deriva en una sensación de desapego del suelo, además de ello, al usar como recurso la repetición, se ha elogiado la elevación de la figura pudiendo compararse esta obra con una llamada cargada<sup>9</sup>. Precisamente esta característica hace más evidente el sentido de elevación de la pieza.

---

<sup>9</sup> Terminio dancístico para designar una secuencia de movimientos en el que un bailarín carga a otro.

Su composición final está dotada de volúmenes que fluyen desde el eje de equilibrio para afuera, extendiendo las extremidades de los personajes para generar la sensación de un movimiento más enérgico.

### 3.2.5 Obra “Conjunción en movimiento”

La obra “Conjunción en movimiento” es el resultado del análisis compositivo y de abstracción de la postura 5, en la misma se hace énfasis de la unión que expresan los dos personajes a pesar de ser dos entes separados, ello es llevado a la tridimensionalidad al interpretar la postura como dos volúmenes espaciados que fluyen en un movimiento combinado, dando como resultado una sola pieza que hace uso de las líneas helicoidales dibujadas por los miembros superiores e inferiores de los danzantes y la interacción entre estos, para dotarla de dinamismo.

Como soporte se usó un tubo de cobre, por su sobrio color y contraste con los demás materiales, que busca extender las líneas dinámicas de los volúmenes a los que brinda apoyo conectándolos, no directamente a la base de madera, sino a una media esfera empleada como un elemento de equilibrio y fluidez, esta gira, y con ella toda la pieza, gracias a la inclusión de mecanismos que la dotan de un movimiento real necesariamente impulsado con la participación del espectador.



Figura 56: Obra “Conjunción en movimiento”. 2018. Técnica: Papel Maché sobre estructura de alambre.

Fuente: El autor.

Elaborado por: Cueva Jara, Gaizka André

El nombre de la obra “Conjunción en movimiento” pretende hacer gala de la dicotomía implícita en la esencia de esta escultura que, como ya se había mencionado antes, posee dos volúmenes que se funden en una postura dinámica, pero siguen siendo autónomos e incluso no se llegan a tocar uno con otro. Ello convierte al movimiento en el único enlace que unifica los cuerpos en una sola pieza, tal como cuando el movimiento fue ejecutado en vivo.

Ha resultado de sumo interés el proceso completo, desde el estudio de recursos que sirvió de base para el análisis compositivo de las posturas de danza, hasta el desarrollo de bocetos basados en este, siendo el antecedente bidimensional de lo que finalmente se materializó en la escultura. De igual manera la experimentación y estudio de técnicas y materiales resultó enriquecedora y permitió diversificar las opciones para la ejecución de piezas escultóricas, aun cuando finalmente se usó una sola para la presente propuesta, pero que resultó ser la ideal para cumplir con las necesidades establecidas.

Además, la consecución de una obra escultórica que cumpliera con la captura del movimiento y la representación de fluidez y dinamismo contribuyó a satisfacer la necesidad creadora como escultor y el interés personal por el tema de la danza contemporánea. Quedará a criterio del espectador denotar si se han logrado piezas dinámicas, aquello es esencial en cualquier propuesta artística: el público, con sus opiniones, experiencias, conocimientos y memorias, como autor complementario de la obra; claro está que este análisis es posterior y puede ser motivo de otras discusiones futuras.

## CONCLUSIONES

- El análisis historiográfico de momentos claves del desarrollo de la escultura en la historia del arte, ha permitido encontrar elementos compositivos y recursos escultóricos utilizados por los artistas de épocas pasadas y contemporáneas, para adaptarlos a una propuesta, concediendo al autor desarrollar un criterio que constituye un firme basamento para proponer una obra fundamentada en el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea.
- La experimentación y estudio previo en técnicas y materiales resulta de crucial importancia para el desarrollo de la propuesta final, gracias a ello se pudo concluir que el material más adaptable a la obra escultórica basada en el movimiento del cuerpo humano en la danza contemporánea, es el papel maché, con una estructura interna de alambre; gracias a su poco peso, gran versatilidad y flexibilidad a la hora de generar intrincados volúmenes, evitando problemas relacionados con las fracturas ocasionadas al utilizar dos materiales distintos como son el metal de la estructura interna y el material de la obra. Como resultado se han obtenido piezas escultóricas con un acabado final más resistente, en las que ha sido posible alcanzar los objetivos de estilización y movimiento planteados.
- El proceso empleado para desarrollar la propuesta escultórica resultó eficaz, teniendo en cuenta que el análisis compositivo, realizado en base al estudio de los diferentes recursos técnicos, estéticos y conceptuales, contribuyó a identificar elementos primordiales como eje de equilibrio, base de soporte, vectores de movimiento, entre otros, lo que fundamentó la ejecución de bocetos bidimensionales que posteriormente fueron llevados a la escultura, resultando obras que a través de la estilización y abstracción del cuerpo humano, reflejan dinamismo y fluidez, pero que al mismo tiempo guardan la esencia de la postura de baile original y su movimiento, congelando la libertad etérea experimentada por los danzantes, en un instante perdurable en el tiempo.



## RECOMENDACIONES

- A quienes tengan interés en el estudio del movimiento del cuerpo humano se recomienda buscar el sustento en quienes se expresan a través de la danza y artes escénicas, sin importar el estilo, ya que poseen una interesante visión del movimiento que brinda nuevas perspectivas al investigador.
- Se recomienda experimentar con diferentes materias primas, ello en vista de que cada obra posee requerimientos específicos, volviéndose esencial el descubrir qué material final es el idóneo en cada caso, evitando de esta forma barreras técnicas que pueden entorpecer la expresión a través de la escultura.
- Se recomienda tener presente la ejecución de esculturas de tamaño monumental bajo la temática del estudio del movimiento del cuerpo humano en la danza como una forma de promover entre la sociedad lojana el gusto por la escultura, así como por la expresión corporal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ollano Sans, A. M. (2016). *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual (Tesis doctoral)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Alegre García, S. (1 de Diciembre de 2006). *Egiptología: Arte en el antiguo Egipto: Obras en detalle: La Triada de Micerino*. Recuperado el 22 de junio de 2017, de Egiptología: <http://egiptologia.com/la-triada-de-micerino/>
- Alemany Lázaro, M. J. (2009). *Historia de la Danza I*. Valencia: PILES, editorial de música S.A.
- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial .
- Barrett, C. (1986). *Arte Cinético. En N. Estrangos: Conceptos de Arte moderno*. . Madrid : Alianza Forma .
- Blog Así se Baila . (s.f.). *Así se baila: Home: La danza y sus disciplinas*. . Obtenido de Blog Así se baila : <https://asisebaila.com/la-danza-y-sus-disciplinas/>
- Camps i Soria, J. (2012). La Majestad románica del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Notas para su contextualización. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*(6), 15-38.
- Cardoza y Aragón , L. (1968). Abstraccionismo. *Revista de la Universidad de México*(5).
- Crespi , I., & Ferrario , J. (1995). *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires : Eudeba.
- de Arriba del Amo , P. (1993). *El problema formal en la representación escultórica del cuerpo humano en movimiento (Tesis Doctoral)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Diario La Hora. (28 de Febrero de 2016). Reyso es danza. *Diario La Hora*.
- Diccionario de la Lengua Española: Real Academia de la Lengua Española*. (s.f.). Recuperado el 31 de diciembre de 2017, de Real Academia de la Lengua Española.: <http://dle.rae.es/?id=Pxf8Zl5>
- Diego, E. d. (18 de Febrero de 2009). *Reportaje: El País*. Recuperado el 24 de Octubre de 2017, de El País: [https://elpais.com/diario/2009/02/18/cultura/1234911601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/02/18/cultura/1234911601_850215.html)
- Dorfles , G. (1966). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona, España : Editorial Labor, S.A.

- Dorieo. (16 de abril de 2009). Discóbolo, copia romana del original. Recuperado el 1 de Noviembre de 2017, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Discobolo\\_1.new.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Discobolo_1.new.jpg)
- Fajardo, J. L. (2014). *Fuentes teóricas sobre la figura humana en la escultura (de la antigüedad al barroco)*. Cuenca: Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (UMA) (España).
- Farga Mullor , M. d., & Fernández Barberena , M. J. (2008). *Historia del Arte*. (L. G. Figueroa, Ed.) Edo. de México: Pearson Educación de México.
- Figueroa, P., & Aranda, Y. (08 de Agosto de 2013). *ARTE CINÉTICO LATINOAMERICANO Y SUS RELACIONES CON EL ARTE ELECTRÓNICO: GYULA KOSICE Y ABRAHAM PALATNIK: Escáner, revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Obtenido de Escáner, revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias: <http://revista.escaner.cl/node/7068>
- George, H. (2014). *The Elements of Esulpture*. New York: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (2008). *La Historia del Arte* (Décimo Sexta ed.). Londres: PHAIDON PRESS LIMITED.
- Gómez, J. G. (s/f). *Departamento de Educación: Universidad Francisco Marroquín*. Recuperado el 8 de Noviembre de 2017, de Universidad Francisco Marroquín: <https://educacion.ufm.edu/donatello-david-bronce-1440/>
- Harf, R., Kalmar , D., & Wiskitski, J. (2002). La expresión corporal va a la escuela. . En *Artes y escuela: Aspectos curriculares y didácticos de la educación*. . Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Humphreys, R. (2000). *Movimientos en el Arte Moderno: Futurismo*. Hong Kong: Ediciones Encuentro.
- Janson , H. (1990). *Historia General del Arte: 1. El mundo antiguo*. . Madrid : Alianza Editorial S. A.
- Janson, H. W. (1999). *Historia General del Arte. 3. Renacimiento y Barroco* (Tercera ed.). Madrid, España: Alianza Editoria S.A. Recuperado el 7 de Noviembre de 2017
- Matía, P., Blanch , E., de la Cuadra, C., de Arriba, P., de las Casas , J., & Gutiérrez , J. L. (2006). *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*. Madrid : Akal S.A.

Mayor Ferrándiz, T. M. (2011). La imagen de la mujer en la Prehistoria y en la Protohistoria. *Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*.

Mi grado en historia del arte. (06 de marzo de 2015). *Mi grado en historia del arte*. Recuperado el 24 de julio de 2017, de Mi grado en historia del arte: <https://migradoenhistoriadelarte.wordpress.com/2015/03/06/83/>

Moya Martínez, S. (2017). *Entre el equilibrio y la inestabilidad*. Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

National Geographic. (21 de julio de 2015). *National Geographic: Historia: Grandes Reportajes*. Recuperado el 23 de junio de 2017, de National Geographic España: [http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-victoria-de-samotracia-icono-de-la-grecia-clasica\\_9389](http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-victoria-de-samotracia-icono-de-la-grecia-clasica_9389)

Osborne, H. (1990). *Guía del arte del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Pablo , B., Irene, M., & Raquel, R. (19 de Abril de 2013). *Por amor al arte: Uncategorized: El discóbolo de Mirón*. Obtenido de Por amor al arte.: <https://poramoralarteua.wordpress.com/2013/04/19/el-discobolo-de-miron/>

Peñalva Calvo, B. (2014). *La importancia de la expresion corporal y la danza y su inclusion en el contexto escolar (Trabajo de fin de grado)*. Valladolid : Universidad de Valladolid.

Perez, T. (2001). *Barragán: escultura*. Quito: Trama Ediciones.

Read, H. (1994). *El arte de la escultura*. (M. Tonderlund, Trad.) Buenos Aires , Argentina : Editorial Eme.

Reysodance. (s.f.). *Reysodance: Inicio*. Obtenido de Reysodance, centro de formación dancística y difusión cultural.: <https://www.reysodance.com/>

Sánchez, L. G. (4 de Julio de 2017). *Arte:Escultura:Alternópolis*. Recuperado el 11 de Enero de 2018, de Alternópolis: <http://alternopolis.com/isabel-miramontes-sculpture/>

Seco Reymundo , M., Andrés Puente , O., & Ramos González , G. (2008). *Diccionario del Español Actual* . Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid : Ediciones Akal, S.A.

Suárez, B. P. (17 de Mayo de 2017). Academia de Arte Santa Cecilia. *Crónica* .

Torrent, R. (2008). Cien Años de Futurismo. *CBN: Revista de estética y arte contemporáneo*.(1), 26-35. Recuperado el 04 de Noviembre de 2017

Universidad de Lima. (s.f.). *Vida Artística en la Universidad: Danza Contemporánea*. Recuperado el 25 de Junio de 2017, de Universidad de Lima: <http://www.ulima.edu.pe/departamento/vida-artistica-en-la-universidad/danza-contemporanea>

Van Hecke, A. (2003). Movimiento e inmovilidad : Heráclito y Zenón en Monterroso. *Exemplaria*, 9-50.

Woodford, S. (1990). *Introducción a la Historia del Arte: Grecia y Roma* (Tercera ed.). Barcelona: Gustavo Gili. Recuperado el 3 de Enero de 2018

ANEXOS

## ENTREVISTA

Entrevista con Reinaldo Efraín Soto, director de la academia de danza Reyso Dance de la ciudad de Loja, llevada a cabo en las oficinas del entrevistado el 25/01/2018.

**Buenas tardes Reinaldo, un agradecimiento por habernos concedido esta entrevista. Primeramente ¿podría ayudarnos con su nombre completo y el cargo que cumple dentro de Reyso Dance?**

Primero muchas gracias por la visita. Yo me llamo Reinaldo Efraín Soto. Dentro de la academia yo cumpla el papel de director, también de profesor y coordinador del Ballet Folclórico Aymará y del elenco de Danza Contemporánea Danzares.

**Nos puede comentar ¿cómo se dio el nacimiento de la Academia de Baile Reyso Dance? Si bien sabemos que en un inicio era parte del CUDIC como elenco Aymará, hay toda una historia atrás.**

Claro, el elenco Aymará nació como Grupo Universitario de Danzas Folclóricas en 1980, con el pasar de los años se llamó Ballet Folclórico Aymará. A raíz de que yo asumí la dirección de este elenco, dimos un salto. Ese salto fue crear otras posibilidades de expresiones artísticas. El elenco Aymará se dedicaba a hacer solo folclore nacional, después pasamos a hacer folclore internacional y paralelamente fuimos creando lo que era el elenco de baile moderno, luego la escuela de ballet, luego el elenco de danza contemporánea y así sucesivamente.

Con la intervención de la Universidad Nacional de Loja, por parte del CES, nos vimos obligados a retirarnos al no aprobar el presupuesto de funcionamiento para lo que era la sección de danza del CUDIC, entonces de la noche a la mañana nos encontramos en la calle, después de haber trabajado 37 años en el seno de lo que fue el CUDIC.

Se acabó, por ello hicimos inmediatamente una reunión, como no podía ser de otra manera, con los alumnos y padres de familia, para expresarles la decisión que habían tomado las autoridades de la UNL, ahí es cuando ellos expresan que era imposible dejar morir ese trabajo de un momento a otro, que se busque la posibilidad de continuar afuera, como independientes. (Reyso Dance) es una iniciativa de ellos, no mía, es más yo había pensado que llegó mi momento de descansar de la danza, colgar las zapatillas de la danza, pero los padres de familia incluso ofrecieron su ayuda y, aunque usted no lo crea, en dos meses montamos la academia y nació Reyso Dance.

Era evidente que no podíamos llevar el nombre de CUDIC, por eso le pusimos ese nombre, toda la comunidad sabe quién es Reinaldo Soto, y todo lo que era CUDIC es ahora Reyso Dance.

### **¿Cómo ha sido la aceptación de este proyecto por parte de la ciudadanía?**

Bueno, muy bien. En un principio fue un poco incomodo porque la gente interpretó que CUDIC se acabó de raíz, que no quedaba nada. Hasta posicionar a Reyso Dance, que sepan que somos los mismos hizo que el primer año sea complicado, la gente no sabía de nosotros, por lo que llevamos adelante una campaña masiva de publicidad.

No nos gustaba la idea de tomar la premisa: Antes CUDIC, hoy Reyso Dance, pero nos vimos obligados a hacerlo para que la gente sepa quiénes somos.

### **El gusto por la danza ¿ha sido recurrente?**

Sí, Claro. Ahora mucho más. Ha habido factores, actividades que ahora engrandecen la danza. Por ejemplo, cuando iniciamos en los 80's, la academia Santa Cecilia terminaba sus actividades, y nacía el CUDIC, allí en el caso de las mujeres era mal visto, porque se supone que las mujeres vagas, las que no tenían cosas que hacer, las que se dedicaban a la danza. En el caso de los varones decían que éramos los homosexuales los que nos dedicábamos a la danza.

Sin embargo, Loja tiene en su sangre en sus venas ese gusto por el arte y la cultura, entonces con el pasar del tiempo la gente fue viendo que la danza es hermosa y que hay mucho que hacer por esta, así se fueron creando más grupos. Nosotros iniciamos por primera vez con un grupo de baile moderno y ahora ya hay muchos. Iniciamos con el ballet, y también ya se ha desarrollado más. Incluso próximamente se creará ya la compañía de ballet del Municipio de Loja.

Lo que ha engrandecido mucho a la danza es la proliferación de las academias de baile, incluso la bailo terapia porque deja insertando el bichito, la curiosidad por interpretar la danza profesionalmente. Los concursos y festivales grandes, como el mismo festival intercolegial de coreografías que organiza el Municipio de Loja, eso ayuda muchísimo.

### **¿Fueron la primera escuela de ballet?**

Exacto, fuimos la primera escuela de ballet en Loja.

**¿Qué fue lo que llevo a su academia a explorar el mundo de la danza contemporánea?**



Es toda una curiosidad como nació. Inicio cuando, como grupo folclórico, viajamos a Brasilia al festival de arte y cultura. Habíamos salido de las cuatro montañas que tiene la ciudad, nosotros no teníamos más visión que eso y lo que para entonces hacíamos. Llegamos a un festival mundial y vimos la danza en otras corrientes.

Recuerde que en ese tiempo el internet no era la herramienta que es ahora, entonces pudimos por primera vez darnos cuenta que había otros tipos de danza: ballet, danza contemporánea, danza moderna, danza folclórica internacional de varios países, eso nos dejó con la curiosidad de explorar nuevos campos.

Regresamos y tuvimos en la Alianza Francesa un gran aliado, les hablamos de nuestra curiosidad y se encargaron de contactar al maestro Felipe Gonzales, primer maestro de ballet y danza contemporánea que vino a nuestra ciudad, eso junto al apoyo de la Casa de la Cultura motivó a que nazca la danza contemporánea en Loja formalmente, porque claro, había talleres, pero no algo consolidado como un elenco.

**Ya dentro del ámbito de la expresión corporal: ¿Cuál es su concepción del movimiento del cuerpo humano en la danza?**

Expresar, eso es el movimiento del cuerpo humano. Uno puede expresar con el cuerpo lo mismo que con las palabras los gestos. Uno puede contar una historia, expresar sensaciones, sentimientos, conceptos. Para mí el cuerpo y el movimiento son la materia prima de un bailarín, es su herramienta de trabajo.

Claro que hay corrientes que rompen con los conceptos, por eso hay algunos que piensan que no es necesario moverse para bailar, danza puede ser alguien quieto en una danza, yo no pienso así pues es el movimiento del cuerpo lo que hace a la danza, a la expresión.

**¿Qué significa dedicarse a la danza contemporánea?**

Mucha pasión y sacrificio. Dentro de la danza hay ramas, unas más complejas, más exigentes que otras, cada una tiene su nivel, pero ninguna es más importante o menos importante que las otras, pero hay ramas que requieren de mucho estudio. El Ballet clásico, por ejemplo, que es el conocimiento codificado y académico de la danza es la base para un bailarín de danza contemporánea, debe saberlo de primera mano, ello agrega exigencia a este estilo.

**Entonces ¿la danza contemporánea se desarrolla a partir del ballet?**

De la ruptura del ballet. La primera bailarina de danza contemporánea, Isabel Duncan, decidió un día quitarse las zapatillas, el tutu y bailar a pie descalzo. El ballet es todo arriba casi nada al piso, pero ella rompió todas esas reglas, incluso bailaba con pocas prendas, algo muy mal visto en su tiempo pero que dio paso a que nazca la danza contemporánea.

### **¿Por qué se da la ruptura con el ballet?**

Por la necesidad de expresarse de otra manera, de salir de los cánones y códigos establecidos para buscar nuevas sensaciones, experiencias, nuevas formas de expresar.

Dentro de la danza contemporánea hay varias ramas también, la danza moderna, por ejemplo, la danza al piso, la danza aérea y todas son formas válidas que han nacido por la curiosidad y necesidad de expresar de maneras más diversas.

### **¿Esto quiere decir que el ballet clásico encadena al danzante?**

No, es la necesidad de explorar nuevos campos. El ballet es quizá un poco rígido, por su estudio, todo el tiempo a la barra, pero ya hay nuevas corrientes como el neoclásico, por ejemplo, que es una combinación del clásico con el contemporáneo, integrando elementos de ambas corrientes.

Incluso el contemporáneo tiene su ruptura por la búsqueda otras formas de expresión, así hay quienes ejecutan contemporáneo puro, pero cuando este tiene un acercamiento con algunos elementos del ballet sale lo que se llama danza moderna.

### **Si en este momento le pidiera expresar a través de la danza sentimientos de alegría o de tristeza, ¿qué camino tomaría para realizarlo?**

Lo que siempre les digo a mis estudiantes es que para interpretar primero hay que sentir. Particularmente, cuando monto una coreografía y esta tiene varios estados de ánimo y situaciones, primero siento luego expreso y busco que eso transmitan los demás danzantes.

Cuando usted quiere expresar una idea a través de las palabras, primero concibe la idea de lo que quiere decir para después materializarlo a través de las palabras, el bailarín tiene que primero concebirlo a través de su cuerpo, de sus movimientos, de sus gestos, incluso a través de sonidos, a través de elementos escenográficos, como se haría en los famosos performance en donde uno se ayuda además de elementos visuales, escenográficos y la música.

### **¿Existe una sensación de libertad al bailar? Qué es lo que siente al ejecutar danza frente al público.**

Sí, hay libertad.

Nos pasa algo a todos e incluso se los enseñamos a los alumnos que vienen a aprender a bailar: de la puerta de la sala de ensayos para adentro uno puede ser libre, porque de la puerta para fuera uno está rodeado de problemas de la cotidianidad, pero el bailarín tiene la capacidad de que por un instante, mientras dure su preparación, su ensayo, su montaje, se olvida de los problemas, se desencadena de ellos y se vuelve libre, simplemente baila y se olvida de la realidad.

**Lo que presenciamos generalmente son montajes prestablecidos, ¿El proceso es diferente cuando se trata de improvisar en la danza contemporánea?**

La improvisación es la capacidad que el bailarín tiene para expresar tal o cual situación, sin estar determinada por un dibujo coreográfico o a atado a unos pasos establecidos, es lo que el bailarín saca ese momento de lo que su capacidad de improvisación le dé.

En una coreografía ocurre lo contrario. Está predeterminada con pasos establecidos, dibujos coreográficos y se desarrolla en base al trabajo realizado por el coreógrafo, quien incluso escoge la música. Claro que hay obras en las que se incluye la improvisación dentro de la coreografía, pero por lo general las improvisaciones se dan en las instalaciones, en los ejercicios de formación, en los festivales, pero los espectáculos que se observan en teatros, básicamente todas han sido hechas por un coreógrafo.

La improvisación es usada como técnica de clase para soltar a un bailarín, que tienen que empezar rompiendo la timidez, la vergüenza, los prejuicios.

**¿Hay códigos estrictos para representar una determinada emoción dentro de la danza contemporánea?**

No.

Es la capacidad del bailarín y del coreógrafo el que determina como expresar. Incluso varía mucho de coreógrafo a coreógrafo, incluso mis montajes son muy diferentes a los de mis propios alumnos, porque cada uno rompe y compone como es de su agrado.

La única que tiene códigos como danza es el ballet, todo es igual, es como aprender a leer y escribir, pero en la danza. Todo lo que el bailarín hace tiene su nombre porque todo es codificado, es un lenguaje.

**Al no ser rígido el lenguaje de la danza contemporánea ¿puede existir una incorrecta interpretación de la danza por parte del público?**

El público siempre lo interpretará a su manera, de acuerdo a su grado cultural, a sus sensaciones, a sus experiencias previas, a las situaciones de la vida real a las que está sometido.

Hay gente que, cuando interpretamos escenas de muerte o dolor, llora y otros que no. Cada uno se identifica de una manera diferente.

### **El cuerpo como herramienta de expresión artística ¿necesita preparación física y emocional?**

Por supuesto. Hay una preparación que va de cajón. De hecho, hoy los bailarines tienen una educación integral. Antes el bailarín clásico era solo clásico, igual los contemporáneos y demás. Hoy el bailarín no puede dejar de tener una preparación física especializada y multidisciplinaria dentro de la danza, una preparación que es muy exigente.

Pero no es únicamente física, sino artística, emocional, incluso dentro de maquillaje, escenografía, expresión teatral, en fin. Nos preparamos a cabalidad para cumplir bien con nuestro papel.

### **¿Cuáles son los requerimientos para dedicarse a la danza?**

Todas las personas pueden hacer danza. Hay ciertas excepciones, pero del resto todos pueden, aquí hemos tenido alumnos con capacidades diferentes, incluso con discapacidad auditiva, lo que de verdad se necesita son las ganas de hacerlo, porque exige mucha preparación física y eso a muchos no les agrada.

No olvidemos que la danza es una de las primeras actividades del hombre, corre por nuestras venas.

### **Finalmente, ¿Cuáles son las proyecciones de Reinaldo Soto dentro de la danza en Loja?**

Seguir y avanzar en la formación de los bailarines. Crear la compañía de ballet de Loja, que es una idea que hemos trasladado al Municipio de Loja por las posibilidades que ofrece para un proyecto tan grande y necesario para nuestra ciudad.

Nos proyectamos a tener nuestro propio edificio, nuestro propio espacio con espacios adecuados, pisos y sonorización adecuados. Tenemos la mira en crear un festival en donde se puedan involucrar a grupos extranjeros.

**Muchas gracias Reinaldo, por su tiempo y colaboración.**

Es un placer inmenso. Gracias a usted por tomarnos en cuenta a nosotros, de todo corazón. Como dice mi mami: Qué Dios le pague.