

TENSEGRIDAD ESCÉNICA: la Arquitectura Viva y Armónica del Ser en Escena

Por _ Gonzalo Leonel Gramonte (UBA FFyL, UNICEN FA, Universidad de Morón FADAU) correo_ggramonte@hotmail.com

Por Luz Milena Cazaux (UNA Artes)
correo_luzcazaux@gmail.com

I. INTRODUCCIÓN_ EL CUERPO COMO PARTITURA DE TENSIONES SISTÉMICAS _

La presencia del actor en escena ha sido históricamente diseccionada bajo una lógica cartesiana: la psicología del personaje, por un lado, la gimnasia del movimiento por otro y la técnica vocal en un compartimento aislado. La búsqueda de verosimilitud, de credibilidad, transitando infinidad de caminos y formas con el objetivo de ser creíbles, siempre volcados a la afectación del cuerpo actuante. En este trabajo tenemos muy en cuenta la fe poética del espectador; el ser (individuo) que le da entidad al ser (hecho artístico) en términos de existencia, efímera, pero existencia al fin. Esta fragmentación formativa es pedagógicamente ineficiente y físicamente falsa. El cuerpo humano no es una suma de piezas, sino una integridad sistémica. Aquí es donde la Tensegridad (tensión + integridad) ofrece la base para una libertad orgánica: una estructura que se sostiene por el equilibrio dinámico entre la compresión y la tracción.

Diálogo 1_ (Richard Buckminster Fuller - Vsevolod Meyerhold)

El Investigador: Maestro Fuller, usted acuñó este término desde la arquitectura. ¿Cómo se sostiene una estructura que parece desafiar la gravedad?

Richard Buckminster Fuller: No depende de un punto fijo. Se mantiene estable gracias a una distribución equilibrada de fuerzas: las partes en compresión y las partes en tensión se relacionan de tal forma que el conjunto se vuelve resiliente.

El Investigador: Maestro Meyerhold, usted hablaba de la biomecánica en 1922. ¿Es el actor un arquitecto de su propia carne?

Vsevolod Meyerhold: ¡Exactamente! "Si la punta de la nariz funciona bien, todo el cuerpo funciona bien" (Meyerhold, 1922). El control del movimiento es el medio para que el actor se convierta en un arquitecto de su propia presencia.

Esto estimula la fe del espectador dispuesto a dejar de lado al actor que actúa y vivencia los celos viendo a Otelo y sufriendo por no poder salvar a Esa mujer de su

final trágico. Todo el devenir de la propuesta que hacemos tiene por objetivo que el espectador, a pesar de conocer el trágico final de Desdémona se deje interpelar y atravesar por lo que el cuerpo actuante propone. Una expectación que también es parte y viene a completar el hecho artístico espectacular.

Diálogo 2_ (Samuel Taylor Coleridge)

El Investigador: Maestro Coleridge, acabamos de plantear que el espectador, aun conociendo el artificio y el desenlace trágico, elige conmoverse. ¿Cómo explicamos este fenómeno desde su perspectiva?

Samuel Taylor Coleridge: El objetivo del arte no es el engaño de la razón, sino la captura de la voluntad. Mi enfoque siempre fue transferir desde nuestra naturaleza íntima una sombra de vitalidad que logre engendrar, momentáneamente, ese "voluntario suspenso de la incredulidad" (Coleridge, 1817).

El Investigador: ¿Y qué papel juega la materia física del actor en ese proceso?

Samuel Taylor Coleridge: La "fe poética" no es un acto de ingenuidad, sino una respuesta a la coherencia del artista. Si el cuerpo del actor habita una verdad física —una red de tensiones real y no fingida—, el espectador se permite a sí mismo dejar de lado la duda lógica

Bajo esta óptica, el vestuario y la caracterización dejan de ser accesorios externos para convertirse en extensiones participativas y activas de la propia red tensegrítica. El acto de vestir una prenda constituye en sí mismo una totalidad vivencial y metamórfica en la que el actor no se "disfraza", sino que se funde con el ropaje, modifica la afinación de su instrumento físico y emocional. Ponerse un traje es una experiencia viva, es entrar en un espacio simbólico y ritual donde la identidad se extiende y se redefine.

En este sentido la obra *Parangolé* de Helio Oiticica abre un horizonte: vestir la obra es asistir, encarnarla, hacerla existir en el movimiento del cuerpo. Su capa no es un objeto para contemplar, deja de ser un objeto pasivo y se convierte en una experiencia viva. Tanto en la escena teatral como en el arte contemporáneo, el acto de vestirse es un gesto de co-creación, tanto las materialidades, como los colores y las texturas no son meros adornos, sino componentes esenciales de la tensegridad de los elementos constructivos de una obra.

La red tensegrítica del vestuario, por lo tanto, elástica y sensible; no termina en la piel, sino que se proyecta activamente en la materia que la envuelve hacia el espacio que la rodea y envolviendo al espectador. El vestuario se convierte así en mediador entre el cuerpo interno del actor y el mundo externo del público, un comunicador silencioso que traduce la esencia del personaje y la atmósfera de la obra, invitando a la construcción activa del significado.



1)



2)



3)

Oitica: organizar el delirio _ Parangolé | IDIS _ Hélio Oitica: Revuelta y poesía, un espacio intermedio

II. LA RESONANCIA DEL AFECTO Y EL CUERPO AFECTABLE _

El cuerpo del actor no es un envase; es un organismo que afecta y es afectado. En un sistema de tensegridad, una perturbación en cualquier punto se transmite instantáneamente a la totalidad del sistema. Por ello, la emoción no es un hecho psicológico aislado, sino una ola física que reorganiza la estructura.

Diálogo 3_ Marcelo Comandù

El Investigador: Dr. Comandù, ¿qué significa para el actor estar "afectado" por la escena?

Marcos Comandù: El cuerpo "necesita comprenderse afectable y afectante, y sobre todo, afectado, por lo que el acontecimiento de una actuación origina" (Comandù, 2018, p. 24). La voz sonoriza al cuerpo, pues "la voz, es cuerpo en su dimensión sonora y posee la capacidad de extenderse y extenderlo" (p. 25).

La utilización de una máscara/ maquillaje/ tocado o cualquier caracterización que influya en la gesticulación del actor impone una resistencia física que el actor debe integrar y "enamorar" la incomodidad de tener algo extraño a la naturalidad del cuerpo; no es una simple superficie pictórica, es una geografía táctil. Esta geografía táctil al aplicar volúmenes con claroscuro o látex no solo altera los impulsos nerviosos y patrones faciales habituales, sino que exige al cuerpo del actor un reaprendizaje de su propia kinestesia. La incomodidad inicial se metamorfosea en un desafío creativo, obligando a una exploración consciente de nuevas posibilidades expresivas. En este proceso, el maquillaje o la máscara se convierten en una segunda piel, un dispositivo que, aunque es externo, redefine el mapa interno de sensaciones del intérprete. La caracterización además de ser una construcción simbólica del personaje para la audiencia, también funciona como un

potente disparador psicológico para el actor. Ofrece una distancia segura del "yo" cotidiano que facilita la inmersión profunda y sin las inhibiciones personales. Es un catalizador para la imaginación, que activa el "como si" stanislavskiano,

Diálogo 4_ (Constantin Stanislavski)

El Investigador: Maestro Constantin, solemos creer que su sistema es puramente interno, de memoria y afecto. ¿Qué rol puede jugar entonces el látex, el pincel y el traje en la construcción de esa verdad?

Constantin Stanislavski: "La caracterización externa tiene una importancia inmensa. Un actor puede transformarse tanto exterior como interiormente. La apariencia externa ayuda a crear la vida interior del personaje" (Stanislavski, 1948/2003, p.28). No es un disfraz, es un disparador: a veces, esa nariz o esa peluca son el impulso necesario para que el actor encuentre, finalmente, el alma de su personaje.

Esto permite al actor habitar un cuerpo y una psique ajenos con autenticidad. Encontrar esta nueva "normalidad", nacida de las restricciones físicas no es una falsedad, sino una manifestación de una verdad interna del personaje que se proyecta a través del portal simbólico de su apariencia.



"Gulkha" Duende inspirado en la avaricia - UNA Visuales (2022) - Luz Milena Cazaux

La caracterización funciona como un rito de paso:

Diálogo 5_ (Richard Schechner)

El Investigador: Maestro Schechner, usted plantea que el actor no actúa desde el vacío, sino que "restaura" un comportamiento. ¿Cómo se vincula esto con el uso de máscaras y materiales que transforman al intérprete?

Richard Schechner: El teatro es, ante todo, comportamiento restaurado o "comportamiento practicado dos veces". En este proceso, el actor trabaja con acciones que ya han ocurrido para darles una forma nueva. Al aplicar una máscara o un volumen de látex, el actor entra en un espacio de distancia: el

"no-yo" del personaje convive con el "yo" del actor. Es un proceso de transformar y dar una forma nueva a las acciones (Schechner, 2000, p. 32).

Este es el momento donde el actor cruza un umbral metamórfico simbólico y emerge como un "otro", este umbral es tanto físico como psicológico el actor se reconoce extraño y en esa extrañeza se accede a la identidad del personaje. Esta noción resuena profundamente con los experimentos de la artista Lygia Clark donde la alteración sensorial a través de las máscaras buscaba generar una ruptura con la memoria corporal habitual.

Diálogo 6 _ (Ligia Clark)

El Investigador: Maestra Clark, sus experimentos con máscaras sensoriales parecen buscar lo mismo que nuestra caracterización teatral: una ruptura con la memoria del cuerpo. ¿Qué sucede cuando el individuo se cubre el rostro con estos nuevos materiales?

Lygia Clark: La máscara no es un objeto, es una experiencia. Al usarla, busco que el individuo pierda su identidad social para reencontrar una identidad esencial a través de la pérdida de los sentidos habituales. Con la alteración sensorial, "el individuo ya no se percibe como una unidad cerrada, sino como un lienzo de sensaciones donde el cuerpo se reinventa a través del contacto con el objeto" (Clark, 1967/1997, p. 154).

Así como Clark invitaba a los participantes a descubrir nuevas formas de percibir su cuerpo, el maquillaje teatral y la caracterización desplazan la memoria gestual del actor. Los nuevos volúmenes faciales, prótesis o máscaras no solo generan nuevas gesticulaciones, sino que provocan un cuerpo-otro, un lienzo sensorial inédito que demanda al actor inventar nuevas maneras de habitar y consecuentemente de expresar.



Máscara de espuma de látex, "Reina Vampiro" (2021) - Luz Milena Cazaux

El maquillaje en su esencia tiene el poder de trascender la estética personal para revelarse como un mapa emocional dinámico que direcciona la fuerza expresiva en el rostro alterando la gestualidad y su simbolismo. Las máscaras de la Commedia dell'Arte con sus rasgos fijos y exagerados obligan al actor a una gestualidad amplificada en cada movimiento corporal comunicando el arquetipo, convirtiéndose en símbolos instantáneos de personajes y roles.

El maquillaje *clown*, al despersonalizar el rostro con blanco y acentos marcados crea una expresión gestual deliberada y exagerada haciendo legibles emociones y arquetipos como inocencia y caos.

El maquillaje ritual por su parte trasciende lo estético, transformando al individuo y alterando su gestualidad para fines sagrados. Como explica el pensador paraguayo Ticio Escobar, estas prácticas de pintura y ornamentación corporal en culturas indígenas no son mera decoración sino sistemas complejos de significación que reafirman la identidad, conectan al individuo con su comunidad y lo sagrado y actúan como verdaderos dispositivos de transformación ontológica. Esta perspectiva revela como cada patrón y color es un lenguaje visual, un profundo símbolo que reconfigura la presencia del sujeto. Cada línea, cada volumen, no sólo esculpe, sino que canaliza la emoción, permitiendo que la palabra resuene y se moldee contra esta materia externa logrando que el gesto y la musicalidad de la voz nazcan de una verdad técnica y orgánica.



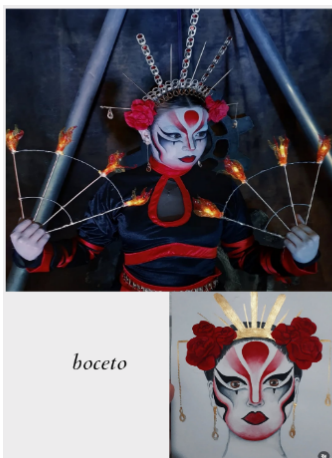
“Máscara de látex de Alienígena” vestuario y accesorios y utilería - UNA Visuales (2025) - Luz Milena Cazaux



modelado de prótesis de latex de ojos y nariz. Maquillaje Moiras 2019.



“Moiras” - Proyecto personal (2019) - Luz Milena Cazaux



boceto



Maquillaje estilo Cirque Du Soleil + Vestuario / Accesorios Utillería / tocado - UNA Visuales (2024) - Luz Milena Cazaux

III. LA PALABRA COMO MÚSICA: EL DIÁLOGO TENSIONAL CON EL ENTORNO

Si el cuerpo es una estructura tenséfrica, la voz es su dimensión vibratoria. La palabra no nace en la garganta; nace en el apoyo de los pies y se proyecta. Cuando el apoyo es sólido, la vibración vocal utiliza todo el esqueleto como un resonador simpático. La voz no es algo que el actor "hace", es algo que el actor "deja pasar" a través de su arquitectura integrándola en armonía con acción física, esto permite

que no esté disociado, sino que proyecte el conjunto de la acción. La proyección no es gritar; es extender la red de tensiones más allá de la piel. La palabra se proyecta porque el cuerpo del actor está "afinado" en relación con la emoción, al otro cuerpo actuante y al entorno que lo multiplica. Pensemos en una sinfónica, una multiplicidad: nos permite desplazar la idea del actor como un "individuo que habla" hacia la del actor como un sistema armónico en ejecución. Si la voz nace en los pies y se proyecta a través de la materia, la escena no es otra cosa que una Sinfonía: La palabra no puede tener vuelo lírico si no tiene el peso de la percusión en la tierra. El "golpe", la firmeza del apoyo es el beat que sostiene la estructura; El contrabajo da el tono fundamental sobre el cual se construye la melodía La sinfonía es total cuando el actor siente que el sonido de su actuación los trasciende, golpea la escenografía y esta le devuelve una resiliencia física. El espacio deja de ser vacío; se vuelve un medio denso, lleno de hilos invisibles que el actor hace vibrar inclusive en la quietud del silencio. El actor es, al mismo tiempo, el instrumento, el músico y la partitura. La tensegridad es la ley física que permite que esta sinfonía no se desmorone. Cuando el actor entiende que su voz nace en el suelo y se moldea en la resistencia de su vestuario y su maquillaje, la palabra deja de ser "hablada" para ser ejecutada con la precisión de una gran orquesta hacia una escenografía que deja de ser un decorado estático para ser un interlocutor entre la acción escénica y el espectador.

Diálogo 7_ (Jerzy Grotowski)

El Investigador: Maestro Grotowski, solemos separar la voz del movimiento. ¿Cómo se vinculan en este equilibrio?

Jerzy Grotowski: "No se debe cantar con la voz, sino con todo el cuerpo. Los resonadores no son solo cavidades, sino zonas de vibración que dependen de la postura y la intención física" (Grotowski, 1968, p. 145).

Esta sinergia requiere que la escenografía sea comprendida no como un mero telón de fondo, sino como el cuerpo expandido del actor, una extensión vital de su propia existencia escénica. Se manifiesta a través de extensiones físicas que, al alterar la silueta, la escala y el movimiento del actor, redefine su presencia y sus límites. Asimismo, opera mediante extensiones sensoriales como la iluminación y el sonido que proyectan y expanden el "aura" de este personaje, envolviéndolo en una atmósfera palpable. La escenografía por lo tanto se presenta como un proyector de estados internos, un dispositivo que revela además de ornamentar. Tiene la capacidad intrínseca de manifestar visualmente el mundo interior de los personajes o el drama en sí. Es capaz de evocar recuerdos, premoniciones o mundos alternativos, trascendiendo así el "aquí y ahora" para sumergir a actores y espectadores en una realidad ficcional de mayor densidad.

Consideremos un escenario diseñado bajo principios tensegricos - cables, superficies elásticas o planos inclinados como la escenografía de Jorge Ferrari de la Tempestad -2018*). Este tipo de diseño no sólo desafía la percepción, sino que obliga al actor a mantener un estado de alerta física constante, eliminando la "comodidad" complaciente que mata la presencia escénica. En este campo de resonancia poética, el actor debe "afinar" su peso, su equilibrio y su energía en relación dialéctica con los objetos y las fuerzas latentes del espacio, convirtiendo

cada movimiento en una deliberación consciente, casi un acto de danza con el entorno.

La escenografía es sin duda un organismo vivo y multifacético en el universo teatral, dotado de una personalidad propia. Es una entidad que coexiste, responde y dialoga con cada elemento escénico, desde el vestuario hasta el mínimo gesto. Un actor no “actúa” en un espacio vacío, por el contrario, interactúa profunda y simbólicamente con el espacio, lo habita, lo confronta, se confunde y se resignifica en él. La personalidad de este espacio -sea opresiva, liberadora, mínima o abundante, caótica o estructurada- no es un detalle menor ya que define y moldea la gestualidad, la voz y el movimiento del actor.

Diálogo 8_ (Luz Milena Cazaux)

El Investigador: Maestra, hemos hablado del cuerpo como un arco y de la voz como una flecha que nace en la tierra. Pero ¿qué sucede cuando el actor se detiene frente a la materia del mundo? ¿Es el escenario un límite o una expansión?

Maestra El escenario nunca es un límite si se habita con integridad. En este sistema, la escenografía no se limita a decorar; ella amplifica y, sobre todo, contextualiza la presencia del actor. Ella es el eco físico de su tensión interna.

El Investigador: ¿Y cómo sabemos que esa unión es orgánica y no un simple artificio estético?

Maestra: Lo percibes en la vibración. Cuando el color del maquillaje, la textura del vestuario y la materialidad de la escenografía vibran en la misma frecuencia, no es por azar. Es porque existe una decisión artística deliberada y una profunda coherencia conceptual que une lo que el actor *siente* con lo que el espectador *ve*.

Todos estos elementos son componentes del mismo lenguaje visual, no entidades separadas. Son capas superpuestas de la misma realidad ficcional, reflejos de la misma verdad interna del mundo escénico de la obra representada.

Diálogo 9_ (Lux Milena Cazaux)

El Investigador: Maestra, hemos hablado de la materia, del peso del vestuario y de la resistencia del suelo. Pero hay un elemento que nos envuelve y que no podemos tocar, aunque parece moldear todo lo que vemos. ¿Qué lugar ocupa la luz en esta arquitectura de tensiones?

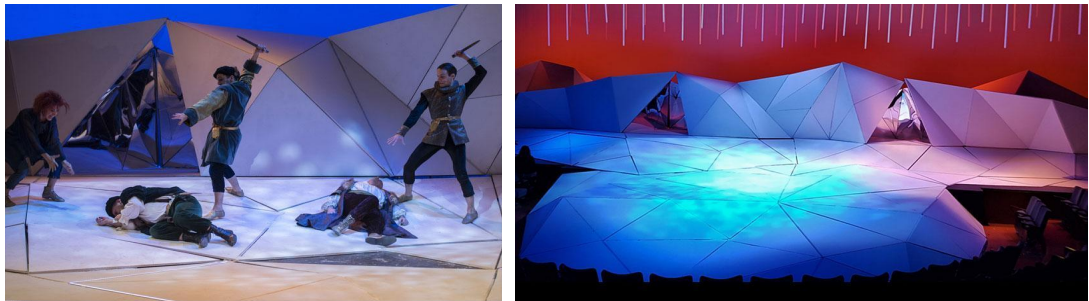
Maestra: La iluminación, ese escultor de volúmenes invisibles, es también una pieza fundamental de este lenguaje total. No solo creando profundidades insospechadas y transformando la escena con una gran plasticidad, sino que marca espacios simbólicos, separa mundos conceptuales, evoca presencias ficticias o sombras fantasmagóricas, y es gran partícipe en momentos de altos estados emocionales.

El Investigador: Entonces, ¿no es solo un factor externo para que el público vea al actor?

Maestra: Es un pulso emocional visible, una respiración luminosa que proporciona dinamismo al espacio, guiando la mirada y la emoción del espectador.

En última instancia la escenografía le brinda al actor la posibilidad única y efímera de habitar un mundo que existe mientras se habita.

Esta interdependencia culmina en una experiencia inmersiva, sensorial y emocional, tanto para el espectador como para el actor. Ambos se convierten en testigos de un universo que cobra vida efímeramente, una experiencia e irrepetible que se graba en la memoria.



Escenografía de Jorge Ferrari de La Tempestad- 2018

En síntesis, el vestuario, la caracterización y la escenografía trascienden su materialidad para conformar una red tensegrítica intrínsecamente interconectada, un verdadero ecosistema escénico. Cada elemento, desde los colores y las texturas de la tela, hasta la luz que esculpe el volumen, no es un añadido superficial, sino un catalizador esencial para la metamorfosis del actor, redefiniendo su kinesia y presencia. Se convierten en portales simbólicos que invitan al intérprete a una reconfiguración de su identidad escénica y a la audiencia a una inmersión profunda. Cuando esta compleja arquitectura visual y sensorial vibra en coherencia artística, el resultado es una experiencia teatral verdadera, efímera, única y plenamente habitada.

Diálogo 10_ (Eugenio Barba)

El Investigador: Maestro Barba, ¿cómo se logra que esta maquinaria no sea algo frío?

Eugenio Barba: "Para que haya vida en escena, el cuerpo debe habitar un sistema de tensiones opuestas" (Barba, 1991, p. 12). El actor debe aprender a "pensar su propia presencia escénica como energía" (Barba, 2009, p. 86).

V. LA EMOCIÓN: EL EQUILIBRIO ENTRE TÉCNICA, PALABRA Y SENTIR

La emoción en el sistema tensegrico no es un accidente psicológico, sino una coordenada física mensurable. Un cambio en la respiración (tracción interna) modifica el pensamiento (estado interno). Sin embargo, surge la pregunta: ¿cómo se transforma esta arquitectura de tensiones en una experiencia humana vibrante?

Diálogo 11_ (Gabriela Pèrez Cubas) – (Susana Bloch)

El Investigador: Maestra, hemos construido una arquitectura de tensiones precisa con el maquillaje, el vestuario y la escenografía. Pero ¿cómo evitamos que sea solo una cáscara técnica? ¿Dónde queda la subjetividad del intérprete en esta red de cables y fuerzas?

Pérez Cubas: Es que no hay división. La subjetividad, como las emociones, los sentimientos, las sensaciones, la motricidad y la capacidad de otorgar sentido a las acciones pueden hacerse accesibles y operativas a través de un término que las incluya y aborde la interrelación entre las mismas: la energía. Esta energía es el lazo de interconexión que permite que el sistema actoral "se mantenga estable o se estabilice ante las perturbaciones" (Pérez Cubas, 2007, p. 60).

El Investigador: Entonces, la emoción no es algo que "llega", sino la energía que mantiene la cohesión del sistema.

El Maestro: Exactamente. Como bien dice Pérez Cubas, la energía hace operativa la vida interior. En la tensegridad escénica, una emoción es una pulsación que recorre la estructura; si la red está bien afinada, esa energía fluye y se convierte en presencia. Por eso, como afirma la Dra. Bloch, "el control preciso de los componentes respiratorios contribuye a la experiencia subjetiva del actor" (Bloch, 1993, p. 2).

Por lo tanto, si el maquillaje acentúa el rictus de una emoción y el vestuario restringe el movimiento expansivo innecesario, el actor no necesita "fingir" un sentimiento; solo necesita habitar esa red de tensiones físicas y dejar que el sistema tenségrico haga emerger la subjetividad. La palabra, cargada de esta musicalidad moldeada por la forma, adquiere una presencia arrolladora.

VI. CUADRO DE INTEGRACIÓN ARMÓNICA _

Concepto de Física	Aplicación en la Práctica Actoral	Impacto en la Composición Estética
Tensegridad	Estabilidad global huesos/fascias.	Vestuario como piel poética y tensional.
Vectores de Fuerza	Oposiciones para generar presencia.	Calzado y escenografía determinan el eje.
Resonancia	El cuerpo como caja acústica.	Maquillaje que altera el timbre de la palabra.
Patrones Efectores	Acciones físicas que disparan emoción.	Caracterización que ancla el estado interno.
Armonía	Flujo de energía sin bloqueos.	Escenografía como extensión de la bios.

VII. CONCLUSIONES: EL ACTOR COMO INSTRUMENTO DE ARMONÍA TOTAL _

Entender la tensegridad escénica permite al intérprete optimizar su energía y evitar el desgaste psicológico. Ya no se trata de una maquinaria mecánica que deja al cuerpo como un conjunto motor, sino de una arquitectura viva donde la emoción es el pegamento de la estructura.

Diálogo 12_ (Jacques Lecoq)

El Investigador: Maestro Lecoq, ¿cuál es el fin último de integrar el cuerpo, la voz y la materia de esta forma?

Jacques Lecoq: El fin es el juego creativo y la exploración del mundo. El espacio pedagógico y escénico debe ser un lugar donde los actores puedan "experimentar y desarrollar su creatividad, permitiéndoles explorar cada aspecto de su expresión corporal y emocional" (Lecoq, 1997/2003, p. 32). Mi objetivo siempre ha sido favorecer el surgimiento de un teatro donde el actor sea un "creador" y no solo un "intérprete".

Al integrar vestuario, maquillaje y escenografía como parte de su propia carne, el actor alcanza una integridad sistémica superior. La técnica se vuelve invisible y lo que queda es la pura presencia: un ser en armonía donde la palabra tiene peso, la emoción tiene forma y el espacio es un campo de batalla poético habitado con precisión arquitectónica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS _

- Barba, E. (1991). *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. Catálogos.
- Barba, E. (2009). *Canoa de papel*. Escenología.
- Bloch, S. (1993). *Alba Emoting: A Psychophysiological Technique to Help Actors Feel*. Precision Media.
- Comandú, M. (2018). *El cuerpo afectado: Una genealogía de la afectación en la formación actoral* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Córdoba].
- Davini, S. (2007). *La voz del actor*. Leviatán.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Meyerhold, V. (1922). *Escritos sobre teatro*. Alberto Corazón.
- Pérez Cubas, M. (2007). *Cuerpo y neurobiología en el entrenamiento actoral*. Inteatro.
- Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.
- Stanislavski, C. (2003). *La construcción del personaje* (R. Puga, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1948).
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral* (X. Martínez, Trad.). Alba Editorial. (Obra original publicada en 1997).
- Coleridge, S. T. (2010). *Biographia Literaria* (R. Caner-Liese, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1817).
- Buckminster Fuller, R. (1975). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*. Macmillan Publishing. (Referencia para el concepto de Tensegridad).
- Clark, L. (1997). *Lygia Clark* (Catálogo de exposición). Fundació Antoni Tàpies. (Obra original publicada en 1967).
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay*. Servilibro / Museo del Barro. (Referencia para el análisis del maquillaje ritual y la transformación ontológica).
- Oiticica, H. (1986). *Hélio Oiticica* (Catálogo). Galerie Nationale du Jeu de Paume. (Referencia para los Parangolés y el vestir la obra)

TENSEGRIDAD ESCÉNICA: la Arquitectura Viva y Armónica del Ser en Escena

Por _ Gonzalo Leonel Gramonte (UBA FFyL, UNICEN FA, Universidad de Morón FADAU) correo_ggramonte@hotmail.com

Por Luz Milena Cazaux (UNA Artes)
correo_luzcazaux@gmail.com

RESUMEN _ Este trabajo propone una visión integradora de la presencia del actor a través del concepto de Tensegridad Escénica, cuestionando la fragmentación tradicional entre psicología, movimiento y voz. A partir de una analogía con la arquitectura sistémica, se define al cuerpo del intérprete como una estructura viva sostenida por el equilibrio dinámico entre tensión y compresión. A través de diálogos imaginarios con referentes como Meyerhold, Grotowski y Stanislavski, la investigación explora cómo la caracterización, el vestuario y la escenografía no son accesorios externos, sino extensiones biomecánicas y sensoriales que modifican la red de tensiones del actor. El estudio concluye que la emoción no es un suceso aislado, sino una coordenada física mensurable que, integrada a una técnica orgánica, permite al actor alcanzar una "armonía total", transformando el espacio escénico en un ecosistema vibratorio compartido con el espectador.

KEYWORDS _ Tensegridad Escénica, Biomecánica, Integridad Sistémica, Caracterización, Presencia Actoral

ABSTRACT _ This paper proposes an integrative vision of the actor's presence through the concept of Scenic Tensegrity, challenging the traditional fragmentation between psychology, movement, and voice. Drawing an analogy with systemic architecture, the performer's body is defined as a living structure sustained by a dynamic balance between tension and compression. Through imaginary dialogues with key figures such as Meyerhold, Grotowski, and Stanislavski, the research explores how makeup, costume, and set design are not merely external accessories but biomechanical and sensory extensions that modify the actor's network of tensions. The study concludes that emotion is not an isolated psychological event but a measurable physical coordinate. When integrated into an organic technique, it allows the actor to achieve "total harmony," transforming the stage into a vibratory ecosystem shared with the audience.

KEYWORDS _ Scenic Tensegrity, Biomechanics, Systemic Integrity, Characterization, Actor's Presence