



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

LA TRASCENDENCIA DE LA MATERIALIDAD.  
REVISIÓN ESCULTÓRICA A PARTIR DEL POEMA ECFRÁSTICO  
«TORSO ARCAICO DE APOLO»

Rodrigo Orduño  
Posgrado en Historia del Arte  
Universidad Nacional Autónoma de México

**Resumen** || A partir del poema efrástico de Rainer Maria Rilke «Torso arcaico de Apolo», el presente texto muestra, desde el campo de la escultura, una reflexión sobre nuestra naturaleza humana material, no sólo la de carne, también la de piedra, en la que la mediación de nuestros sentidos posibilita encarnaciones de nosotros mismos en total conciencia de lo que la retórica del material ofrece a la configuración de la obra del ser humano: su propio ser trascendente en el mundo.

**Palabras clave** || Escultura, écfrasis, materialidad

**Title** || *The Transcendence of Materiality. Sculptural revision based on the ekphrastic poem «Archaic Torso of Apollo»*

**Abstract** || *Through the ekphrastic poem by Rainer Maria Rilke «Archaic Torso of Apollo», this text shows, as from the field of sculpture, a reflection on our material human nature, not only that of flesh, but also that of stone, that in which mediation*

*of our senses make possible incarnations of ourselves in full awareness of what the rhetoric of the material offers to the configuration of the work of the human being: his own transcendent being in the world.*

**Keywords** || *Sculpture, ekphrasis, materiality*

---

El poeta austrohúngaro Rainer Maria Rilke, nacido en 1875, reconocido como uno de los exponentes más relevantes de la poesía en lengua alemana, estuvo constantemente atraído por la creación escultórica y escribió textos inspirados en la obra del escultor francés Auguste Rodin. También generaron en él gran inspiración los fragmentos escultóricos de la antigüedad clásica, muy valorados ya para ese entonces, lo cual queda de manifiesto en sus poemas. Escribió sobre el potencial expresivo que esos truncamientos le conferirían finalmente a la pieza escultórica, como una especie de aura mística que, desde entonces, nos ha permitido reconocernos en estas *cosas del mundo*. Esta expresión la propone Hans Ulrich Gumbrecht para referirse a todos aquellos objetos disponibles en *presencia* ante nosotros, aduciendo además que ningún objeto mundano puede nunca estar disponible de modo no mediado (11). Sin duda, esta proposición deja al descubierto una relación de proximidad que brinda la oportunidad de tocar y observar. De manera cercana, ambas son acciones que involucran las mediaciones a partir de nuestros sentidos, una perspectiva de relevancia que será retomada más adelante.

Como parte de su trabajo escrito, la vinculación que Rilke establece entre los seres humanos y las cosas, entre nuestra posición en el mundo y las cosas eternas, es una preocupación que desarrolla con bases ontológicas e incluso consideraciones metafísicas en las *Elegías de Duino*, obra que comienza a escribir en 1912 y concluye más de diez años después. Al respecto, Peter N. Miller comenta que tanto la realidad física como nuestros procesos psicológicos, han fomentado la división entre lo humano y lo angélico. Asimismo, abordando la primera Elegía de Rilke, alude a la problemática que establece la mediación basada en la interpretación, la reflexión y la autoconciencia de los seres humanos para con el mundo interpretado, en el que no nos sentimos *como en casa* (19). Miller cita la cuarta de las Elegías de Rilke, donde aborda el pasaje del ángel y los muñecos como modo para lograr la conexión no mediada: «*The way to reach this state, he suggests, is by close looking. Stare at a puppet in a theater long enough "or, rather, gaze at it so intensely that at last, to balance my gaze, an angel has to come and make the stuffed skins startle into life"*» (19).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> [«La forma de llegar a este estado que [Rilke] sugiere, es mirando de cerca. Mirar fijamente una marioneta en un teatro el tiempo suficiente [o mejor dicho, mirarlo

Así, aquella cosa del mundo como objeto cultural se vuelve un objeto autorreferencial, en el que nos reconocemos por medio de una contemplación ensimismada que logra proyectar nuestra presencia en dicho objeto hecho con la mano del ser humano, porque al identificar cómo en nosotros se hace presente la voluntad del ángel, logramos nuevamente la conexión con los objetos de nuestro entorno, con esas cosas del mundo de las que nos alejamos a lo largo de nuestra vida. Es por ello que el que podamos percibir las a través de la mediación que proporcionan nuestros sentidos no debe implicar un proceso interpretativo en primera instancia, para no disminuir la potencia de ese mundo físico que nuestro cuerpo recibe a través de la percepción sensorial. Es ese impacto el que favorece el ir más allá del mundo físico material.

Pero esa mirada ensimismada en el objeto que patentiza una mediación casi ineludible, no es la única forma de conectarnos con nuestro entorno, veamos, «*we know the world, moreover, only as it is mediated by the senses, one of which —touch— seems to provide some privileged access to the physical; indeed, the immaterial/material distinction often asserts itself as the difference between the visible and the tangible*» (Brown 51).<sup>2</sup> Sin embargo, ese complejo mundo interpretado es, a fin de cuentas, resultado de la necesidad que tenemos de comprender nuestro entorno y construir nuestra historia a partir de objetos, conceptos y significaciones que nos habitan en la mente. La presencia del ángel en la cuarta Elegía está recordándonos como intermitencia de la conciencia humana esa oportunidad de vincularnos con los objetos materiales en un mundo que nos haga sentir en casa, es decir, en un lugar reconocible que hemos creado dotándolo de connotaciones hacia un tránsito a lo intangible, a partir del impacto sensible que genera la percepción de esa cosa del mundo.

Ahora bien, aproximándonos al campo escultórico como preámbulo a la relación efrástica que realiza Rilke con un torso de la antigüedad clásica, el cual más adelante se describe, José Luis Brea identifica esa misma posibilidad de reconocimiento en un proceso de creación y construcción de la siguiente manera:

El lugar de la escultura, ciertamente, no puede ser otro que el de recordarnos que, como hombres, nos tenemos a nosotros mismos como tarea y el hacer de la escultura no puede aspirar sino a asumir esa tarea: la de hacernos, la de autoinventarnos. La misión que en ella el hombre abraza no es fácil: darse casa, lugar, destino, conocerse y reconocerse como el ser que es aquello que él mismo decide, en el ejercicio de autodeterminación de su voluntad, en el de su libertad. (38)

Esta actividad demiúrgica del ser humano que transforma la materia escultórica tangible en un detonante de condiciones inmateriales, ya sea

---

tan intensamente que al final, para equilibrar mi mirada, un ángel tenga que venir y hacer que las pieles rellenas cobren vida». De ahora en más, excepto que se indique lo contrario, todas las traducciones son del autor.

<sup>2</sup> [«Conocemos el mundo, además, sólo en tanto que es mediado por los sentidos, uno de los cuales —el tacto— parece proporcionar un acceso privilegiado a lo físico; de hecho, la distinción inmaterial/material se afirma a menudo como la diferencia entre lo visible y lo tangible»].

a través de significados, explicaciones, emociones y proyecciones que adviertan y/o superen la insuficiencia de su materialidad humana, permite una atención dentro del campo escultórico en un poderoso vínculo entre materialidad y realidades mentales.

La mediación que involucra la percepción sensitiva y el consecuente proceso interpretativo, puede abarcar ciertos objetos de la *experiencia vivida* o *Erleben*, que Gumbrecht diferencia de la experiencia estética al estar la primera más relacionada con una tradición fenomenológica. Y explica:

lo uso para referirme al estar concentrado en ciertos objetos de la experiencia vivida (objetos que ofrecen grados específicos de intensidad bajo nuestras propias condiciones culturales, siempre que los llamemos «estéticos»). La experiencia vivida o *Erleben* presupone que la pura percepción física [*Wahrnehmung*] ya ha tenido lugar, por un lado, y que será continuada por la experiencia [*Erfahrung*], como resultado de actos de interpretación del mundo por el otro. (107)

Para Rilke, el tránsito al mundo invisible significa pasar de la ruina a las realidades mentales. Miller lo expone como un anticuarismo en el que nos relacionamos extemporáneamente con objetos del pasado, un proceso en el que se evidencia el destino de todas las cosas materiales (20), incluida evidentemente nuestra temporalidad física en el mundo y con ella la necesidad de permanencia (preocupación tan antigua como la propia existencia del ser humano); «*but, Rilke argues, the recovery and reconceptualization of these monuments within us, through imagination, is an even greater triumph*» (Miller 20).<sup>3</sup>

Ahora bien, ¿de qué va ese triunfo aún más grande? Recordemos que ciertos objetos con cualidades estéticas que habitan el mundo material son un medio para experimentar la antes mencionada *experiencia vivida* que, como explica Gumbrecht, si nos resulta atractiva sin conocimiento de causa es porque la construcción de nuestros mundos cotidianos culturalmente específicos no la ofrece (107). Esta incapacidad de vivirlas en el mundo material puede referirse a los niveles de intensidad consciente, los cuales pueden aumentar al pasar al mundo inmaterial. Es justamente por eso que, en una forma creada por el ser humano, existe la oportunidad de una transitoriedad de mundos materiales a mentales. De todos modos, nos ofrece el abandono de nuestras limitaciones a las que inherentemente estamos sujetos por nuestra naturaleza humana con el fin de solventar nuestra transitoriedad material. Por supuesto, el hecho de que la imaginación pueda resultar un gran triunfo se debe a que es la que nos permite explorar y saciar nuestros deseos y es donde aquellos objetos que sobrepasan la frontera de la vida se convierten en objetos de deseo metahistóricamente estables. Así lo propone Gumbrecht (126), cuando refiere la posibilidad de ir hacia atrás para sobrepasar las fronteras de nuestro nacimiento, «el objeto de este deseo que descansa debajo de todas las culturas históricamente específicas sería la

---

<sup>3</sup> [«Pero, argumenta Rilke, la recuperación y reconceptualización de estos monumentos dentro de nosotros, a través de la imaginación, es un triunfo incluso mayor»].

presentificación del pasado, es decir, la posibilidad de hablar a los muertos o tocar los objetos de sus mundos» (126).

Resulta pertinente exponer en este punto la habilidad de Rilke para evocar la imagen escultórica con palabras, para establecer vínculos entre lo escultórico tangible y la palabra intangible, entre lo material y lo inmaterial. En los *Nuevos poemas*, libros publicados en dos volúmenes, el primero en 1907 y el segundo un año después, se puede identificar un punto crucial en la obra del poeta austrohúngaro, la realización de poemas descriptivos. El segundo volumen titulado *Nuevos poemas II*, conocido también como *La otra parte de los nuevos poemas*, incluye como introducción «Torso arcaico de Apolo» [*Archaischer Torso Apollos*], un poema efrástico para el que el *Torso juvenil de Mileto*, una escultura de bulto redondo que sólo conserva el torso y el muslo derecho y que actualmente se exhibe en el Departamento de antigüedades griegas, etruscas y romanas en el Museo del Louvre, es la inspiración.



*Torso juvenil de Mileto*. Autor desconocido. Alrededor del 490 al 385 a. C. Mármol. 132 cm x 76,5 cm x 43 cm. Museo del Louvre.<sup>4</sup>

#### *Archaischer Torso Apollos*

*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
darin die Augenäpfel reiften. Aber  
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,*

*sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen*

<sup>4</sup> © Daniel Lebée y Carine Deambrosis. Imágenes obtenidas de la página del Museo de Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010276609#>

zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
unter der Schultern durchsichtigem Sturz  
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.<sup>5</sup> (Rilke 18)

Dada la naturaleza efrástica del «Torso arcaico de Apolo», la descripción es un factor determinante para su creación al posibilitar una suerte de transferencia de las particularidades del objeto en un traslado modificado a la palabra escrita, por lo que su obra puede clasificarse dentro del marco de la transmedialidad, según las posibles relaciones palabra-imagen propuestas por Claus Clüver, profesor emérito de literatura comparada en la Universidad de Indiana Bloomington en su introducción a *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (26). En este traslado o transposición modificada de un medio (escultura) a otro (poesía), ambos en coexistencia, la modificación se refiere a la implementación de otros sistemas de signos dados por la naturaleza de aquel nuevo medio en que han de ser codificados. Ahora bien, ¿es posible y/o necesario trasladar todas las características de una obra a otra? Para atender este interrogante entra en juego el aspecto interpretativo que ha sido mencionado anteriormente, el qué y cómo trasladar aquello que se experimentó al estar en presencia del torso. Este detalle es lo que convierte al poema de Rilke en referente de la composición poética lírica alemana conocida como *Dinggedicht* [poema-objeto]:

*Beim Dinggedicht geht es um Gegenstände, deren Wahrnehmung und wie man diese poetisch gestaltet. Zentral bei einem Dinggedicht ist ein Objekt, Ding oder Gegenstand sowie die Art und Weise, wie man diesen Gegenstand erfährt, deutet oder wertet. Wichtig dabei ist, dass das Subjekt, das dabei diese Deutung oder Wertung vollzieht im Hintergrund bleibt. Es findet kein vordergründig subjektives Beurteilen des Dinges statt.*<sup>6</sup> (Hoch 1)

---

<sup>5</sup> [«Nunca hemos conocido su inaudita cabeza,/ en donde maduraban los globos de los ojos./ Mas su torso arde aún, igual que un candelabro./ En el que su mirar, aunque esté reducido,// se mantiene y reluce. Si no, la proa del pecho/no podría deslumbrarte, ni en el álabe suave/ de las caderas una sonrisa podría ir/ al centro que tenía poder de procreación.// Si no, estaría esta piedra desfigurada y corta/ bajo el umbral traslúcido de los hombros, y no;/ centellaría como las pieles de las fieras;// tampoco irrumpiría, desde todos sus bordes,/ como una estrella: porque no hay aquí ni un lugar/ que no te pueda ver. Debes cambiar tu vida»]. Traducción de Federico Bermúdez-Cañete.

<sup>6</sup> [«El *Dinggedicht* trata sobre los objetos, su percepción generada y de cómo darles forma poéticamente. Su elemento central es un objeto, una cosa o un elemento, así como la forma en que uno experimenta, interpreta o evalúa ese objeto. Lo importante aquí es que el sujeto que realiza esta interpretación o evaluación permanezca en un segundo plano. No hay un juicio subjetivo superficial de la cosa»].

De este modo, en el poema se percibe aquel impacto de la *experiencia vivida* detonada en Rilke por el torso de piedra; como lectores, dicho objeto nos es traído ante nuestra presencia a partir de haber trasladado su potencia objetiva al generar una obra autónoma por medio de determinados recursos poéticos.

Retomando a Clüver, su trabajo ha abordado las interrelaciones de la literatura con las artes visuales, la música y la poesía visual centrándose en cuestiones de la representación. Con ello, ha identificado varias formas de écfrasis como lo advierte a continuación: «*Particular forms of ekphrasis amount to intermedial or intersemiotic transposition, the transformation of a text into a self-sufficient text in a different medium or sign system*» (24).<sup>7</sup> Para Clüver los objetos son tipos de relaciones; así, podemos identificarlos como textos, tejidos que construyen sistemas de signos que posibilitan la transmisión de cierto mensaje, el cual puede configurarse en diferentes medios, incluso de manera simultánea, a partir de las características que constituyen a determinado medio para establecer ya sea interrelaciones o metarelaciones. Ante este pensamiento se puede identificar al signo como contenedor de una naturaleza intermedial. La codificación de estos sistemas que supone la configuración del poema-objeto, es una labor no menor que, como se revisó anteriormente, está dada por la percepción sensorial que marca un precedente a la labor interpretativa, ambas presentes en la *experiencia vivida*. Así, con su obra descriptiva, Rilke expone claramente una doble representación por medio de dos formas de significación.

Ahondar en las características del material escultórico del torso, en su tratamiento técnico y en sus mutilaciones, contribuye a la distinción de aquellas cualidades del medio. Este proceso de identificación favorece una relación de *medialidad*, entendiéndola como «el conjunto de características convencionales que permiten distinguir un medio de otro» (Cruz Arzabal 23), las cuales detonaron la creación del poema ecfástico en consideración de las distancias temporales existentes entre el *Torso juvenil de Mileto*, el «Torso arcaico de Apolo» y la actualidad del presente estudio.

Pasemos entonces a retomar aquellas alusiones a truncamientos de pieles centelleantes y suaves curvaturas referidas en el poema, para lo cual es necesario reparar en las particularidades matéricas como elemento fundamental de la escultura. También es conveniente retomar la relevancia de la mediación a través del sentido del tacto, ya que la permanencia y la memoria cobran poder gracias a lo tangible. En este contexto, la superficie de la piedra es donde se proyecta la manipulación del poder expresivo de la materia por parte del escultor, es el límite de las fuerzas internas de la piedra con el mundo exterior.

El *Torso juvenil de Mileto* puede pensarse desde dos puntos de vista distintos: argumentando que la escultura nace desde el interior del ser del artista o reconociendo que se encuentra alojada en la materia que el creador ha

---

<sup>7</sup> [«Algunas formas particulares de écfrasis equivalen a la transposición intermedial o intersemiótica, la transformación de un texto en un texto autosuficiente en un medio o sistema de signos diferente»].

elegido para su escultura. En ambas circunstancias el escultor ha de trabajar la materia para organizar una nueva estructura formal, descubriéndola o configurándola. Entonces, el acto de la elección del material para la creación escultórica es fundamental, pues es la base para el surgimiento de la obra. Con ello, el cuerpo físico de la escultura adquiere el potencial de saciar aquella necesidad de trascendencia del ser humano.

Para el torso masculino que ocupa la presente revisión se empleó el mármol extraído de las canteras de la isla griega de Paros; se trata de una roca metamórfica constituida por rocas calizas sometidas a altas presiones y que ha sido usada para elaborar esculturas emblemáticas del helenismo. Este mármol es de grano fino, con una blancura bastante uniforme dada por su alto grado de recristalización metamórfica. El mármol posee una dureza de tres a cuatro en la escala de Mohs,<sup>8</sup> se trata de un material que no ofrece una resistencia considerable y al golpe fino del cincel se puede trabajar con mayor confianza, desprendiendo pequeñas escamas. Eso se hace visible a través de una calidad de superficie que nos presenta una anatomía desnuda con tratamiento profundo de los músculos en mayor y menor grado de tensión, como a continuación se describe.

Desde su frontalidad, la estatua brinda la idea de un andar, lo cual es reforzado por los sutiles movimientos en hombros y cadera, tiene marcados los pectorales y muy bien definidos los músculos rectos y oblicuos externos del abdomen, característica presente en la escultura clásica y helenística. También están levemente visibles los serratos frontales y, sin duda, son de apreciar los minúsculos espirales que dan forma y volumen al vello púbico. Por la parte posterior, en una comparativa entre el lado izquierdo y el derecho, se observan elevaciones desiguales en el trapecio y el infraespinoso por la insinuación del movimiento del omóplato, también se distingue con claridad una tensión mayor en el glúteo del lado derecho. Todo ello contenido en una *piel* de coloración blanca traslúcida, esta cualidad de semitransparencia está presente en el arco de los hombros según refiere el poema.

Si se observa detalladamente, se logra apreciar una textura que nos revela información sobre su manufactura, pues se visibilizan las marcas de los cinceles y sutiles canales como rastro del proceso de pulido. Es entonces ese artista escultor «quien usa su herramienta más poderosa —la tenacidad de su propio ser de artista—» (Osvaldo López 23), misma que se puede referir a esa habilidad para identificar la materia adecuada y manipularla.

El torso de piedra nos permite atestiguar otro fenómeno vinculado al acto creativo, es decir, la agencia de una obra escultórica en la que se refuerza el índice aún existente entre una escultura y su autor original, que en este caso ha desaparecido en el tiempo. Se trata de una noción de agencia establecida entre el agente (el escultor) y el paciente (la propia escultura),<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Se trata de una escala para la identificación de la dureza relativa de los minerales basada en diez de ellos.

<sup>9</sup> Esta noción donde el paciente es el objeto afectado causalmente por la acción del agente es presentada por Alfred Gell en *Art and Agency: an Anthropological Theory*, y se basa en las relaciones transitivas y causales entre agentes sociales que bien pueden ser personas, animales, cosas, divinidades, etcétera.



pero que durante el contacto materia-mano<sup>10</sup> intercambian papeles, el escultor crea la escultura y la escultura lo crea a él a modo de proyección que lo reconstruye para superar la temporalidad de su materialidad humana. Por tanto, elegir la materia adecuada implica trabajar en total conocimiento de sus características físicas y simbólicas, así como en correspondencia con las exigencias de una voluntad formal. Como lo expresa Elena Blanch González: «al elegir el material que quiere emplear para la forma, ha de respetar sus cualidades inherentes y formales e impregnarlo de su personalidad para transformarlo en algo más que materia» (15).

No obstante, ante esta alternancia pigmalionesca no se debe dejar de identificar al escultor como aquél que propicia dicha agencia, pues es quien con su tenacidad prevé, atiende, resuelve y/o potencia el procedimiento escultórico. Pero sobre todo es en quien se detona la preocupación de proyectarse en un mármol que dejará de ser sólo un material con características físicas determinadas para convertirse en materialidad, aquella cualidad del medio que adquiere significaciones e incita interpretaciones de los agentes con los que se acciona, para fomentar la proyección del ser humano en el medio constituido por una dualidad material/inmaterial que favorece una encarnación trascendental.

Existe otro aspecto a considerar que vincula al torso escultórico con el poema, se trata de los antes descritos truncamientos en la obra de la antigüedad clásica. Rilke refiere que aun en ausencia de la cabeza el fulgor de su mirar está presente, con lo que nos ofrece, por un lado, una invitación a imaginar la posición de la misma cabeza y su expresividad facial y, por el otro, nuevas realidades profundamente enriquecedoras, pues la fuerza expresiva de la figura mutilada se traslada como sinécdoque que considera al ser humano en completud. ¿Podríamos entonces identificar, como espectadores de la escultura y como lectores del poema, la presencia del ángel en esta intermitencia perceptual de parcialidad y completud?

Como vemos, el fenómeno de tránsito del mundo visible de la ruina al de las realidades mentales se logra por un estado de apariencia en una forma significativa a partir de la consideración de la materialidad de la obra escultórica. En este fenómeno, que ha reconfigurado al ser humano encarnado en la escultura a lo largo de los siglos, están presentes varios agentes, desde su desconocido autor original, quien trabajó con la materia en el primer momento, hasta los agentes circunstanciales que la truncaron; pero distinción especial merece aquel agente totalmente reconocido, el propio Rilke, quien desde las letras fue seducido por el potencial expresivo del *Torso juvenil de Mileto* haciéndolo presente a través de otros medios como la «poesía-objeto».

---

<sup>10</sup> Por *mano* refiero la sinécdoque que Peter N. Miller propone en *The Culture of the Hand*, para considerar con la parcialidad anatómica al ser humano completo y su potencial creador.

## Bibliografía

- Blanch, Elena. «Procesos fundamentales de acción sobre la materia (I)». *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Akal, 2009. 9-42.
- Brea, José Luis. *Ornamento y utopía: Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*. s/f.
- Brown, Bill. «Materiality». *Critical Terms for Media Studies*. Eds. W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. 49-63.
- Clüver, Claus. «Introductions to the Intermedial Field». *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jorgen Bruhn y Heidrun Führer. Sweden: Intermedia Studies Press, 2007. 19-37.
- Cruz A., Roberto. «Medio». *Vocabulario Crítico para los Estudios Intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Eds. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2021. 23-36.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Trad. Aldo Maazzucchelli. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Hoch, Theresa. *Rilkes Dinggedicht «Archaischer Torso Apollos». Formale und inhaltliche Analyse*. München: Grin Verlag, 2015.
- López, Osvaldo. *Qué es la escultura*. Buenos Aires: Colección Esquemas, 1967.
- Miller, Peter N. «The Culture of the Hand». *Cultural Histories of the Material World*. Ed. Peter N. Miller. Michigan: University of Michigan Press, 2013. 1-29.
- Rilke, Rainer. *Nuevos poemas II. -1908- (La otra parte de los nuevos poemas)*. Trad. Federico Bermúdez-Cataño. Madrid: Hiperión, 1999.
- Thon, Jan-Noël. «Mediality». *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Ed. Lori Emerson, Marie-Laure Ryan y Benjamin J. Robertson. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 2014.

**Referencia electrónica** || Orduño, Rodrigo. «La trascendencia de la materialidad. Revisión escultórica a partir del poema efrástico “Torso arcaico de Apolo”». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 5 (2022): 1-11. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-trascendencia-de-la-materialidad-268>  
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7019995>

*Fecha de recepción:* 01.05.22

*Fecha de evaluación:* 15.06.22

*Fecha de publicación:* 22.12.22