

Hacia una expresividad sublime de las marionetas

Towards a Sublime Expressiveness of Puppets

Valesca Díaz Álvarez

Colectivo Principio Material

vdiazal1@gmail.com

Resumen

Históricamente, es posible identificar cuatro conceptos popularizados respecto a cómo se perciben las marionetas: como algo mágico/sagrado, prohibido, infantil y siniestro. Este artículo presenta una nueva categoría, analizando cómo las marionetas entregan la posibilidad de experimentar la manifestación de lo sublime en sus espectadores, entendiendo “simplemente que lo sublime es la presentación del hecho que hay presentación” (Lacoue-Labarthe). Se examina el develamiento del aparecer del ente en tres puestas en escena, *Chiflón, el silencio del carbón, Feos y Chaika*, mediante las cualidades físicas, las acciones y la forma de presentarse de las marionetas en las realizaciones escénicas, creando una realidad particular, única y orgánica a su titereidad. La manifestación de lo sublime surge en tanto hay develación de un real en el aparecer mismo de la marioneta mediante su relación performativa con los demás elementos escénicos y el espectador.

Palabras clave:

Marionetas - sublime - performativo - estética del aparecer - representación.

Abstract

Historically, it is possible to identify four popular concepts regarding how puppets are perceived: as something magical/sacred, forbidden, for children, and uncanny. This article presents a new category by analysing how marionettes offer their spectators the possibility of experiencing the sublime manifestation, understanding “that simply the sublime is the presentation of the fact that there is presentation” (Lacoue-Labarthe). The revealing of the appearance of the entity is examined in three productions, *Chiflón, el silencio del carbón, Feos and Chaika*, through the physical qualities, the actions and the way puppets present themselves on the performances, creating a unique and particular reality, organic to its own puppetry. Therefore, the manifestation of the sublime emerges when the revealing of the real/truth occur in the puppet’s appearance, through its performative relation with other scenic elements and the spectator.

Keywords:

Puppets - sublime - performative - aesthetics of appearing - representation.

Aproximación a las marionetas contemporáneas

“el objeto no debe reducirse a un concepto –o una serie de conceptos–, ni tampoco subsumirse en una determinada finalidad práctica. Sin reducirlo a tal o cual determinación, debe ser percibido en el presente de su aparecer”

(Seel 15)

Si bien las marionetas son difíciles de definir¹ y estudiar², a partir de diversas lecturas y su análisis, identifico cuatro conceptos con los que comúnmente se suelen pensar/asociarlas en términos históricos: como algo mágico/sagrado, infantil, prohibido y siniestro³. Estas cuatro formas de percibir las marionetas surgen de ejemplos y anécdotas de su historia; en diversas culturas, en distintos tiempos y lugares del mundo, ha habido marionetas y, desde la antigüedad, estas formas de relacionarnos con ellas se repiten. Estas cualidades no son excluyentes entre sí; un montaje de títeres infantil puede también ser siniestro o mágico. Típicamente se las conoce así, pero, parafraseando a Seel, no debiésemos reducir un objeto a un concepto o a una forma de percibirlo en particular, sino percibirlo en el presente de su aparecer; y es en ese encuentro con la marioneta donde acontece lo sublime y las percibimos como tal.

Lo sublime no se aborda en los libros de historia o de teoría de los títeres. Ciertos autores mencionan el concepto a grandes rasgos para referirse a este arte, sin profundizar en ello⁴. Aun así, esas simples menciones de la palabra sublime reafirman la posibilidad de su manifestación más allá de mi propia percepción.

- 1 Existen muchas posibles definiciones, no hay una universal ni correcta. Steve Tillis, en su tesis *Towards an aesthetic of the puppet* (1990), estudia y compara distintas definiciones, etimológicas y de diccionarios (*Oxford English Dictionary* y *Funk and Wagnalls*; las cuales, dice, son construidas bajo observaciones imprecisas); y algunas escritas por teóricos de marionetas, como McPharlin (1949) y Baird (1965), que, según Tillis, continúan siendo muy amplias (todo podría ser una marioneta, como la utilería) y a la vez limitadas, porque no mencionan los sistemas de signos de las marionetas, sino que especifican que se mueven únicamente por el humano y que son necesariamente inanimadas, lo que deja fuera a muchas marionetas (como las híbridas, por ejemplo). Por otro lado, la definición de la estadounidense Margaret Batchelder (1947) denomina al títere como un actor que participa de una *performance* teatral. Si bien limita el concepto y ya no todo puede ser una marioneta, no lo distingue del actor-persona y, además, lo define como algo que se mueve bajo medios mecánicos, lo que continúa dejando fuera de la definición a ciertos títeres. Por último, Tillis aborda la definición de Henryk Jurkowski (titiritero y teórico polaco), que si bien menciona dos de los sistemas de signos de los títeres (movimiento y habla), no alude a su fin: “the imagination of life for the puppet that occurs when the sign-systems are competently deployed” (Tillis 36), priorizando además el habla por sobre el otro. Nuevamente, explica Tillis, es una definición insuficiente que limita al títere a un objeto (por ende, inanimado) y a fuentes motoras y vocales externas al muñeco. El teórico identifica problemas semánticos en las distintas definiciones existentes y, a lo largo de su investigación, desarrolla otra posible definición para las marionetas.
- 2 Hay escaso material teórico-estético en torno a ellas, ya que principalmente se aborda desde otras perspectivas: historicista, pedagógico, terapéutico o a modo de manual para manipular una marioneta o construirla, por ejemplo. Sumado a que es poco el material a mi alcance: existen textos en otros idiomas, pero sin traducciones al español o al inglés.
- 3 La identificación de los cuatro conceptos se aborda en profundidad en el capítulo I de mi tesis para optar al grado de magister, *Hacia una expresividad sublime de las marionetas*. Surgen de reiteradas menciones o alusiones en escritos sobre marionetas por teóricos como Tillis (1990), Orr (1974), Haiman (1920), Russel (1995), Gross (2011), Meschke (1992), entre otros. Así como en publicaciones de la revista *The Unesco Courier* o de la *Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta de la Union Internationale de la Marionette*.
- 4 Si bien la expresión de lo sublime podría haberse presentado en cualquier momento de la historia, dependiendo de la persona/espectador, en ningún texto se profundiza en el concepto como forma de percibir a las marionetas, sino como cualidad, sin abordar el porqué o desde qué definición se considera. Por ejemplo: “From the sublime to the absurd, no doubt. But there are the puppets hung up quietly and sternly gazing, each little character” (Haiman 221). O, en palabras de Meschke, titiritero y teórico polaco: “Why attempt to tell about something as contradictory as puppet theater –an art form that is, at the same time, restrictive and free, dead and alive, sensuous and sexless, coarse and sublime?” (Meschke 13).

Como objetos estéticos, objetos performativos al aparecer de la percepción y, a la vez, objetos artísticos cuyas materialidades les otorgan una existencia objetual particular, los títeres contienen mucha información en sí mismos, una infinidad de posibles relaciones entre sus partes, con el/los manipulador/es, el entorno y el espectador.

El arte del títere implica una sumatoria de movimientos, acciones y energías ajenas y exactas que aportan a la generación de su propio ser como ser-vivo. Las marionetas son un conjunto de elementos y seres cuyos presentes convergen de tal modo que permiten que lo inanimado aparente ser algo vivo y esa vivacidad, algo armónico y orgánico a la vista. Es en esa dualidad liminal de ser objeto/sujeto vivo, dentro de una realidad/ficción indefinida, que se manifiesta lo sublime. En su calidad de objetos inertes, estos poseen una presencia casi indefinible que podría llamarse vida, pero que está lejos de ser eso realmente. Diversos teóricos han intentado analizar o definir cómo es que los títeres adquieren aquella vida, de dónde viene o cómo se genera. Aquí abordamos la expresividad⁵ de las marionetas y su potencial intrínseco de manifestar lo sublime.

La representación y la inevitable titereidad

La “titereidad”, entendida como aquella especificidad del títere, así como la artísticidad de lo artístico o la teatralidad de lo teatral, está compuesta por aquellos signos propios de los títeres, aquello que hace que sea títere y no cualquier objeto: ya sean cualidades físicas como el diseño, la materialidad, el habla, sumado al movimiento, la manipulación, o su cualidad representativa. Es todos aquellos signos que en conjunto y en relación hacen del títere algo plástico, representativo y performático, construyen un código propio e inconfundible en su ejercicio y percepción.

To “animate” something means, in the root sense of the word, to give it the breath of life. As a metaphor, this is precisely what a performer does with the puppet; but non-metaphorically, it is an absurdity; for, of course, the puppet does not actually live⁶ (Tillis 30).

Es crucial entender la diferencia entre lo que es la representación y la presentación, en términos artísticos. Por siglos, el teatro de títeres europeo era identificado como una mera imitación del teatro oficial y, al igual que este, las marionetas buscaban imitar la realidad. Difícilmente era lograda la mimesis de las personas, ya que es imposible hacer caso omiso de su titereidad, de su calidad de objeto siendo manipulado. Tillis hace referencia a esto mediante un ejemplo dado por Jurkowski sobre el teatro italiano de 1666: un día una función era actuada por actores, co-

5 El término “expresividad” en este caso alude a la “cualidad de expresivo” (RAE) de las marionetas, es decir, su capacidad de expresar y manifestar —mediante su materialidad, movimientos y las múltiples relaciones que establece como objeto-sujeto—, sentires, pensamientos y sensaciones. Aun así, si bien esta expresividad es propia y brota del títere dadas sus cualidades únicas y singulares (su titereidad), a la vez es subjetiva y depende de quién la percibe y cómo se percibe en aquel espacio-tiempo compartido. No puedo percibirla si no estoy frente a ella. De modo que la expresividad se relaciona directamente a la performatividad de las marionetas, ya que emerge de la relación objeto-manipulador-espectador y se presenta en la forma del aparecer del objeto-sujeto frente a un otro. “Percibimos algo en -y por- la plenitud de su aparecer” (Seel 52).

6 “Animar algo significa, de acuerdo con la raíz de la palabra, darle aliento de vida. Metafóricamente, esto es precisamente lo que un manipulador hace con la marioneta; pero no-metafóricamente, es una absurdidad; ya que, por supuesto, la marioneta no vive realmente” (Traducción propia).

mediantes, y otro día eran reemplazados por marionetas que recreaban sus actuaciones, siendo los mismos actores los manipuladores (1990). En este caso, no se hacían cargo del nuevo ser y de la interpretabilidad de sus signos como significantes atribuibles de significados⁷. Estos signos intervienen en las actuaciones de forma intrínseca, son cualidades ontológicas de las marionetas que las alejan de ser y representar fielmente a una persona viva.

Moreover, turn-of-the-century technologies were large and imposing, resisting easy solutions to how human beings fit in an industrialized world. The puppet, poised between man and machine, a figurative, anthropomorphic character, but operated by mechanical means . . . provided an artistic site through which to explore new potentials and anxieties around these developments⁸ (Orenstein 93).

En el cambio de siglo, los movimientos modernistas incluyeron el trabajo y la experimentación material con títeres. El futurismo, por ejemplo, con la obra *Electric Puppets* de Filippo T. Marinetti (1909), que es comentada por Orenstein: “The constructed dolls, in reflecting ‘the ugliness of life’, serve as an invigorating contrast to the beauty of the natural environment”⁹ (93). También hay marionetas en el dadaísmo, como las construidas por la artista visual y bailarina, Sophie Taeuber-Arp:

These marionettes re-describe human form in geometrical terms: one character’s body is a series of stacked cones; another is crafted from oval cylinders . . . In puppetry, however, the geometrical structures are themselves the bodies of characters, not designs superimposed on human forms—anthropomorphism embedded in geometrical material construction¹⁰ (Orenstein 94).

Es casi imposible para las marionetas desprenderse de su cualidad representativa y, sin importar lo que componga al títere, ya sea un pedazo de tela o una mano desnuda, el objeto o la figura representa, al fin y al cabo, tener vida propia o estar animada. En su tesis, *Towards an aesthetics of the puppet* (1990), Steve Tillis las compara con la actuación con personas: “The actor pretends to be someone other than he or she is; the puppet pretends to be something other than it is, by pretending to have life. Such pretense is fundamental to all puppetry, and cannot be overlooked”¹¹ (93). Por ejemplo, la obra *Attitude to a Lady* (circa 1930), de Sergei Obraztsov, es una de las primeras filmaciones de teatro de animación. Las manos no representan ser otra cosa

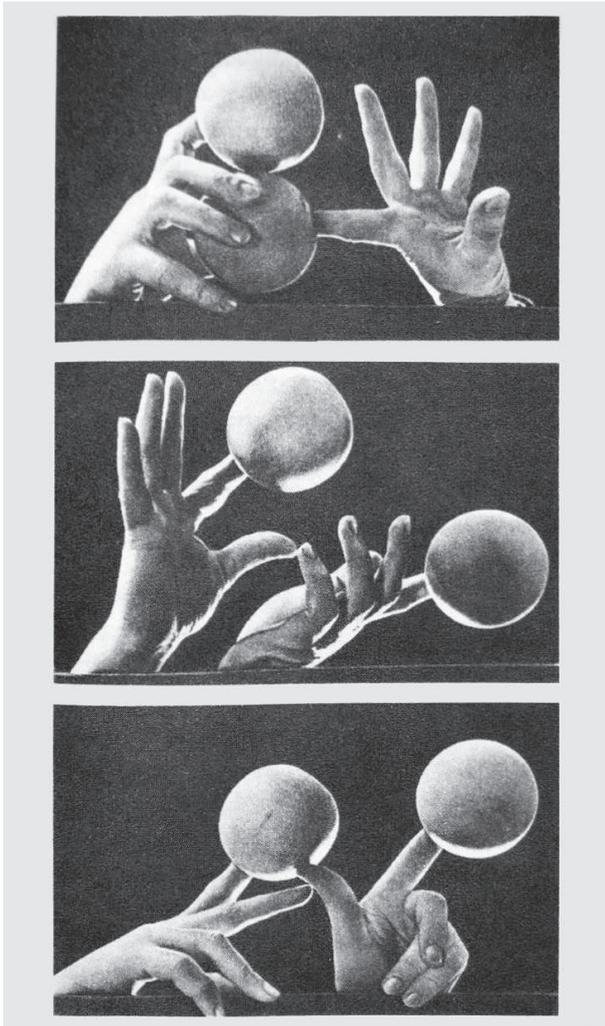
7 “...todo lo perceptible de ese aspecto material se considera como signo, y se interpreta en consecuencia . . . cada elemento se convierte en un significante al que se le pueden atribuir significados” (Fischer-Lichte 35).

8 “Además, las tecnologías del cambio de siglo eran grandes e imponentes, resistiendo soluciones fáciles a cómo el ser humano encajaba en un mundo industrializado. El títere, suspendido entre el hombre y la máquina, un personaje figurativo, antropomórfico, pero operado por medios mecánicos . . . proveía una mirada artística por la cual explorar nuevos potenciales y ansiedades respecto a estos nuevos desarrollos” (Traducción propia).

9 “Los muñecos construidos, en reflejo de ‘la fealdad de la vida’, sirven como un contraste vigorizante respecto a la belleza del entorno natural” (Traducción propia).

10 “Estas marionetas describen lo humano en términos geométricos: el cuerpo de un personaje es una serie de conos apilados; otro está hecho de cilindros ovalados . . . Sin embargo, en el teatro de marionetas, las estructuras geométricas son en sí mismas los cuerpos de las marionetas, no diseños impuestos de formas humanas—antropomorfismo inmerso en construcciones con materiales geométricos” (Traducción propia).

11 “El actor pretende ser otra persona que él o ella no es; la marioneta pretende ser otra cosa que no es, pretendiendo tener vida. Tal pretensión es fundamental a todas las marionetas, y no puede ser pasada por alto” (Traducción propia).



Attitude to a Lady, de Sergei Obraztsov.
Año aproximado: 1930.

más que manos, pero sí representan con sus movimientos tener vida propia. Representan ser objetos animados e independientes, aunque no lo son. Representan tener voluntad y capacidad de decisión, cosa que una mano en sí misma no tiene. La obra logra la ilusión de que tienen vida y no necesariamente humana, sino una vida propia a esas manos.

Del siglo XIX al XX, las marionetas se independizan del teatro: “The revival to which McPharlin refers took place around the turn of the century, and might be characterized as an affirmation of puppetry as an original, rather than a derivative, form of theatre”¹² (Tillis 93). Las marionetas se reafirman artísticamente como originales, si bien aún representan, comienzan a ser fines en sí mismas: toma importancia y valor la plasticidad misma, su materialidad, movimiento, diseño, uso y presencia escénica.

12 “El renacimiento al cual McPharlin hace referencia tuvo lugar cerca del cambio de siglo, y podría ser caracterizado como una afirmación de las marionetas como un original, en vez de ser un derivado del teatro” (Traducción propia).

De lo performativo, la presentación

Con la experimentación de los signos intrínsecos de las marionetas, se presentan ante nosotros como marionetas. La vida que representan es propia a su ser fenoménico, a sus formas y titereidad. Se mantiene la cualidad representativa (el como si viviera) pero se agrega también su propia presentación, su modo de estar en el presente, lo efímero y singular de su aparecer. Es decir, al igual que en el resto de las artes, el denominado giro performativo se presenta en el arte de los títeres.

La corporización¹³ es intrínseca e inevitable en las marionetas. El personaje puede estar preestablecido o emerger de su materialidad, pero en ambos casos “[e]l personaje encuentra en el físico estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia” (Fischer-Lichte 172). Lo que aquí sería: el personaje encuentra su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia en el físico-estar-en-el-mundo del títere. Es decir, el personaje existe en tanto hay títere y en tanto este, mediante su titereidad y performatividad, condicione su aparecer y represente vida frente a un otro. Es su físico-estar-en-el-mundo lo que viene al encuentro con el espectador.

La materialidad del muñeco determina su apariencia, su capacidad de movimiento y el cómo se presenta ante el espectador. El material utilizado no solo es el medio para crearlo, lo constituye y otorga “la condición de posibilidad de existencia” al personaje que es. Cada tipo de marioneta puede ser orgánica a su modo y adquirir una vida propia a su titereidad. Limitando los posibles movimientos y sus cualidades, determinando con sus materialidades su aparecer, las marionetas entregan directrices que van más allá de las capacidades de los manipuladores o de lo que el director puede querer en escena. Se construye una realidad autorreferente, singular y efímera.

Aparece el ente en su ser fenoménico: “En su éxtasis, los objetos dejan de estar dados en su cerrada completud. Salen de sí mismos, se muestran, vienen a presencia de un modo tan particularmente intenso que acapara la atención del espectador” (Fischer-Lichte 330). Algo distinto sucede con las marionetas, ya que se suma el éxtasis del objeto con la energía transmitida por el manipulador. La presentación del ente estaría constituida por el éxtasis del objeto y, por otro lado, por la presencia¹⁴ de la sumatoria de elementos y sujetos que le otorgan su aparente vivacidad; cada una completamente dependiente de la otra para generar aquella presencia propia de ese todo que acontece entre el espectador y el títere. Es algo físico que percibimos a través de nuestros sentidos. La obra/*performance* es intercambio simultáneo y constante entre lo que presenta la puesta en escena y lo que entrega el espectador por medio de sus reacciones, gestos, percepciones. Por esto, la realización escénica es imposible de imitar o realizar de forma exactamente igual, y se constituye por la indeterminación del presente:

Las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad (*Gegenwärtigkeit*), es decir, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación (Fischer-Lichte 155).

13 “Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él” (Fischer-Lichte 172).

14 Cabe destacar que “el concepto de presencia se orienta más a lo llamativo de lo ordinario, a la manera en que lo hace aparecer, algo que se experimenta físicamente y que por ello se convierte en acontecimiento” (Fischer-Lichte 205).

El espectador comienza a percibir al títere en su calidad de títere, en la presentación de su propio ente. Se valora ontológicamente al objeto como objeto-sujeto con vida y no en su intento de ser humano. El desarrollo intelectual y práctico del arte de marionetas empieza a profundizar en su calidad de objeto estético y en las relaciones que establece una marioneta con los demás elementos escénicos. El giro performativo, entonces, aporta no solo a las maneras de crear, sino que implica un cambio en el rol del espectador, así como una nueva perspectiva de análisis de los fenómenos artísticos que pone énfasis en aspectos en los que anteriormente no se detenía. "Una estética de lo performativo es en este sentido una estética de la presencia, de los efectos-presencia, una «estética del aparecer», no una estética de la apariencia" (Fischer-Lichte 208).

De la presentación, el aparecer

Al hacerse cargo artísticamente de su aparecer, lo performativo aproxima al espectador a la presentación del ente de la obra. Seel, en *Estética del Aparecer* (2010), "sugiere no entender la estética según los conceptos de la apariencia o del ser, sino a partir de un concepto del aparecer" (7). Con el concepto de aparecer, el autor apela a percibir estéticamente las cosas como acontecimientos dados en un preciso momento. Cada objeto estético en su aparecer se relaciona con el entorno, consigo mismo y con quien lo observa. Ir al encuentro con el aparecer va más allá de la apariencia o de realizar un análisis descriptivo de lo que "es" lo experimentado, en cambio busca relacionarse con el objeto en sus múltiples interacciones, en la particularidad inconmensurable de lo dado a nuestros sentidos: "Una inconmensurabilidad conceptual que se desprende, por un lado, de la captación simultánea de los diversos aspectos del objeto y que, por otro lado, deriva de la contemplación de su aparición momentánea" (Seel 50). Entrar en relación con el aparecer de un objeto estético es una forma de entrar en relación con el presente indomeñable del ahora de nuestra existencia: "La obra de arte presenta su propio aparecer, para hacer surgir en la aparición las formas humanas de experimentar el mundo. De este modo, posibilita al ser humano un encuentro consigo mismo más allá de su condición personal" (Seel17). El encuentro del humano con la obra de arte, en este caso con obras de marionetas, permite percibir el objeto y al mismo tiempo, percibirse a uno mismo percibiendo, estando presente en la presentación de ese objeto desde nuestra condición de entes. Seel declara que "las obras de arte demandan una percepción interpretativa que hace surgir un aparecer *diferente*" (62).

El aparecer artístico diferente está dado por el carácter intrínseco de la obra de ser presentación, de ser la creación de experiencias de "presentes presentados" (Seel 151)¹⁵. La obra de arte está hecha para aparecer ante nuestros sentidos; es un objeto que devela en su existencia la presentación del aparecer como forma artística, la posibilidad de haber presentación del ente donde antes no la había. Es una presentación distinta, ya que "[l]o que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad" (Heidegger 61); entendiendo verdad como desocultamiento del ente (Heidegger).

15 Que haya aparecer artístico no quita que también pueda haber un aparecer simple o atmosférico.

La obra se constituye de decisiones previas del artista respecto a cómo se ha de presentar en la realidad; no entra en juego el azar de la naturaleza o las coincidencias de los encuentros, más bien son signos previamente configurados en virtud del aparecer particular de la obra. Según Seel, las obras de arte son presentaciones de “constelaciones individuales” ya que “su sentido depende de una organización insustituible (irreemplazable a través de otra combinación de elementos) del material” (148).

¿Cuál sería aquel aparecer artístico diferente en los títeres? Las marionetas, dada su ya mencionada cualidad intrínseca representacional, están expuestas a generar una relación interpretativa mediante la misma vida que representan. Si bien el aparecer se presenta en las apariciones de la marioneta y sus múltiples relaciones con el entorno que conforman su apariencia, también es la presentación de la presencia misma del objeto como ente nuevo y vivo. Esta presencia no solo es la del simple aparecer de los materiales en su individualidad, sino la de su resignificación en el universo artístico de sentido establecido, en su ser-marioneta como nuevo ente en su totalidad. Por ende, el aparecer se compone de capas: está el objeto en sí mismo con su presencia, y también la manipulación y la vida que el manipulador y su energía le otorgan al objeto¹⁶.

Las marionetas aparecen ante nosotros *como si* tuvieran vida, pero esa vida es una apariencia. Esta impresión de que tienen vida existe en la realidad mediante las apariciones que la develan y que son, según Seel, apariciones sensoriales experimentables por cualquiera. Cualquier persona capaz de ver puede observar que las marionetas cobran vida y “por más irreal que sea la aparición en cuestión, el mostrarse de esta aparición es algo real” (Seel 104)¹⁷. Por ende, el aparecer de la marioneta sucede dentro de aquella realidad ilusoria/interpretativa que establece que el objeto tiene vida propia. Son cualidades que no les corresponden a los respectivos objetos, pero se presentan ante los sentidos como si sí; representando lo otro (Seel).

Mostrar esta vida como algo real y orgánico es parte esencial del teatro de marionetas. No importa el ser-así del objeto sino el cómo aparecer aparece en un preciso momento, percibirlo como tal.

Poner atención al aparecer estético es apartarse de la determinación previa apelando a la singularidad y las cualidades del ente fenoménico en ese presente. Es necesaria la conceptualización (determinación) para deconstruirla y salir al encuentro del aparecer en la extrañeza del ente. Por esto Seel apunta a una estética del aparecer y no del ser o de la apariencia (Platón), ya que es tomar conciencia de la percepción de la presentación misma, del desocultamiento: “La conciencia tiene que ceder, en mayor o en menor medida, en su fijación al conocimiento conceptual, sin no obstante poder abandonarla del todo, pues su arte consiste justamente en dejar que algo *determinado* (y por lo tanto determinable de muchas maneras) aparezca en su *indeterminabilidad* fenoménica” (Seel 87).

16 Por ejemplo, si es que los manipuladores se muestran ante el espectador, como en las marionetas híbridas, se establece un universo de sentido específico en el cual hay presentación; pero si no están a la vista y se mantienen ocultos, están presentes desde su ausencia, en la imaginación de la manipulación desde lo perceptible: como los movimientos o el manejo del peso.

17 Seel da el ejemplo del palo sumergido en el agua, que si bien es un palo recto, aparece torcido; su torcedura es una apariencia que, en tanto impresión, no deja de ser real.

Lo sublime como presentación

Lo sublime suele asociarse a la categoría estética de lo bello, como algo inmensamente bello o excesivamente bello. Aun así, desde el siglo XVIII se conoce lo sublime como una categoría distinta a lo bello, más bien que excede lo bello. Según la relectura que da Lyotard a lo sublime kantiano, desde el siglo XX se conoce como “la presentación de lo impresentable”:

Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta magnitud o esta potencia absoluta se nos aparece como dolorosamente insuficiente. He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables (Lyotard 21).

Por siglos, se ha entendido lo sublime como presentación negativa de lo impresentable. Por ejemplo, el cuadrado blanco de Malévich que “hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena” (Lyotard 21). Alude a lo divino, espiritual, a lo no representable, ya que no existe en su forma material, a la naturaleza sublime en su inmensidad inabarcable e insuperable. Es lo indomable, lo que está fuera de nuestro alcance. Esta definición apunta a lo metafísico, a la grandeza del más allá de lo que conocemos, lo que no se puede ver y nos supera humanamente. Lo eternamente oculto, que nos abruma y genera terror a la vez; lo inconmensurable.

Bajo esta definición, existe la posibilidad de que en la antigüedad las personas involucradas en ritos/ceremonias con títeres, hayan percibido algo así como lo sublime al presenciar la encarnación de deidades y espíritus en los muñecos articulados. El títere era un objeto sagrado/mágico utilizado como canal para hacer aparecer lo impresentable, para comunicar al humano con el mundo espiritual. Como uno de los ejemplos dados por Kant, quien plantea que no hay nada más sublime que la presentación de Isis en su incapacidad de presentarse a sí misma (en la inscripción sobre el Templo de Isis)¹⁸.

La relectura posterior de lo sublime que hace Lacoue-Labarthe desplaza la fórmula lyotardiana de la presentación de lo impresentable a “la presentación del hecho que hay presentación” (Lacoue-Labarthe 61). Se redefine la lectura canónica de lo sublime ligado a lo eidético por la dimensión fántica¹⁹: ya no es la presencia de lo impresentable, sino el acontecimiento de la presentación del ente, a partir de nociones heideggerianas:

Pero, desde luego, esto no quiere decir que lo sublime sea, como lo entiende la más banal de sus consideraciones, un grado superlativo de la belleza (es decir, un *summum* fascinante o irresistible

18 Lacoue-Labarthe cita la alusión a la inscripción en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant: “Yo soy todo lo que hay, lo que hubo y lo que habrá, y mi velo ningún mortal ha solevado” (18).

19 “Frente a la subordinación eidética del ente a la idea, que opera desde Platón, Heidegger atiende en cambio a lo que cabría llamar la dimensión fántica de la presencia . . . Lo fántico no es ni lo ideal ni lo (ex)puesto a la luz del sol, tampoco la luz plena, la fuente del saber o de la idea, sino *lo que se da en el destello de la luz* o en el claroscuro de la luz; o si se quiere: lo que tiene lugar en las deformaciones del presentarse, del mostrarse en la luz, del aparecer o del ser luminoso del ente, del *ekphanéstaton*” (Fernández y Potestà 9).

de aquella), sino, antes bien, la "sobria" venida a presencia de cuanto se presenta, y por donde, por tanto, lo que se subraya (lo que se destaca [*decoupé*]) es la propia *dinámica* de esa *venida*, antes que la presencia propiamente tal (Lacoue-Labarthe 11).

Similar a como lo plantea Seel, la atención va al aparecer en sí mismo como acontecimiento: "el concepto fundamental del aparecer no es el aparecer de *algo*, sino el aparecer, *y punto*" (89).

Lo sublime es la dinámica de esa *venida*, de la presentación como acontecimiento y no mera apariencia: "El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento" (Heidegger cit. en Lacoue-Labarthe 57). Ese desocultamiento es la presentación de la verdad en su aparecer, el develamiento que hay ente y no nada.

Lacoue-Labarthe diferencia lo bello de lo sublime: "La brillante aparición [*das Scheinen*] dispuesta en la obra es lo bello. *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*²⁰" (26). Esto plantea que la belleza es una forma de aparición, como apariencia; y lo sublime, el hecho de que hay presentación del ser, *phainesta*²¹. A partir de esta definición surge la necesidad de relacionar lo sublime con lo performativo y el aparecer, ya que su esencia está en la presentación, es decir en el aparecer como espacio-tiempo mínimo de la emergencia de conocimiento. Está basado en lo real, en lo fenoménico de nuestra existencia como espectadores. La manifestación de lo sublime surge en tanto hay develación de un real en el aparecer mismo de la marioneta mediante su relación performativa con los demás elementos escénicos y el espectador.

Esta interpretación no excluye que aún pueda percibirse lo sublime en su sentido romántico, ya que el desocultamiento del ser acontece ante mis sentidos, pero al mismo tiempo trae consigo la pregunta por el ser, el aparecer, la existencia y su indeterminabilidad.

La manifestación sublime en tres puestas en escena

A continuación, se identifica lo sublime en tres obras de marionetas contemporáneas, tomando en consideración la cualidad performativa que emerge de cada una de las escenificaciones (de los momentos seleccionados) y la presentación del aparecer bajo la perspectiva y vivencia subjetiva de quien escribe²². Lo performativo en estos casos se aborda a partir de las cualidades físicas, las acciones y la forma de presentarse de las marionetas en las realizaciones escénicas.

Lo sublime subyace el uso o la cualidad en acción que se le dé a la marioneta, ya que se presenta en la relación establecida por la percepción del espectador sobre la marioneta. De modo que la copresencialidad entre la escenificación y el espectador es una cualidad constituyente de lo performativo del acontecimiento sublime. En el teatro de marionetas, esta cualidad se presenta diferente: no es directamente (o necesariamente) entre la presencia de un humano y otro, sino entre público y marionetas (ya sea un objeto inerte, híbrido o parte del cuerpo humano).

20 Heidegger, M. *El origen de la obra de arte*, trad. H. Cortés y A. Leyte. Caminos de Bosque. Madrid: Alianza, 1998, p. 40

21 Entendido como el "mostrar-se o el aparecer del ente" (Lacoue-Labarthe 25).

22 La disciplina teatrológica ha validado la perspectiva subjetiva dentro de sus estrategias y metodologías de análisis estableciendo perspectivas metodológicas y modelos con los que se aproxima a sus sujetos/objetos de estudio. Ver Weiler y Roselt.

En las tres puestas en escena, la copresencialidad no está compuesta de presencias humanas propiamente tal, sino que se combina la humanidad del público y de los manipuladores, junto a la titereidad de los objetos siendo manipulados. Continúa entonces siendo necesariamente copresencial el acontecimiento, pero varían las presencias implicadas. Presencio una sumatoria de presencias, que conforman esa realidad dada y permiten que surja la vida del objeto-sujeto, permitiendo mi coexistencia con estos personajes en aquel presente único y transitorio.

Chiflón, el silencio del carbón, compañía Silencio Blanco

La obra *Chiflón, el silencio del carbón*²³ trabaja con marionetas construidas de papel de diario, papel blanco, *masking tape* y palillos chinos, cuya "manufactura está expuesta" (Silencio Blanco). El montaje tiene cuatro marionetas/personajes en total, además de los manipuladores que se pierden con sus vestuarios negros en la oscuridad; salvo por las varillas y las manos negras que develan el mecanismo de manipulación.

Son muñecos articulados. Sus rostros no tienen rasgos finos, más bien cavidades, relieves y texturas. No hay diálogos, solo sonidos ambientales y melodías que acompañan la acción. Las acciones, particulares según el personaje, comunican sin necesidad de un relato verbal y la expresividad del material cuenta la historia. La escenografía es de madera y en escala pequeña; consiste en uno o dos elementos/objetos que definen cada espacio y representan el todo.

En el minuto 11:04 del registro en Vimeo, el minero camina dentro del túnel de la mina. El uso de la luz genera un claroscuro drástico, iluminando fragmentos de los objetos y de la marioneta dentro de una oscuridad total. Hay diversas fuentes de luz: la lámpara que lleva el personaje; pequeñas luces led instaladas en las vigas de madera; y unos focos ambientales, que son linternas manejadas por los manipuladores²⁴.

Dependiendo del movimiento del títere varía la imagen frente a mí, a medida que avanza por el túnel, cambian los volúmenes iluminados, aparecen y desaparecen partes en la oscuridad, se fragmenta. El personaje está habitando el espacio y no es solo una figura siendo movida como si caminara. Los signos presentan un hombre mayor, encorvado, arrugado por las sombras del papel y las líneas del *masking tape*, cuyo tempo y ritmo lo muestran precavido, atento a los diversos estímulos. Por ejemplo, cuando pasa una rata. Primero escuchamos el sonido del animal y vemos que él se asusta porque su cuerpo reacciona: detiene su movimiento y retrocede dando un pequeño salto. Luego se encorva y acerca con el torso y la lámpara al suelo para mirar, sus brazos se flectan y levanta los pies levemente a medida que pasa el animal por abajo. Lo sigue con la mirada y la luz hasta perderlo de vista (desaparece el sonido de la rata), para luego continuar avanzando por el túnel. La acción sucede de forma fluida y orgánica ante el espectador, se percibe real: pasó una rata. Cada movimiento o acción es precisa y expresiva, nada es al azar: según cómo aparece el personaje frente a nosotros se determina la realidad. Se establece un código y entramos en la dinámica: vive, está en un túnel oscuro y pasó una rata por sus pies.

23 Dirección artística: Santiago Tobar. Producción creativa: Dominga Gutiérrez. Realización de marionetas: Santiago Tobar y Dominga Gutiérrez. Intérpretes: Dominga Gutiérrez, Rodolfo Armijo, Camila Pérez, Marco Reyes, Camilo Yáñez. Diseño de iluminación: Santiago Tobar. Diseño sonoro: Ricardo Pacheco.

24 Los elementos lumínicos son proporcionales a la realidad creada, coherentes al universo de sentido.



Chiflón, el silencio del carbón. Compañía Silencio Blanco. Minuto 5:15. Estreno en Anfiteatro Bellas Artes, 2013. Imagen extraída del video oficial de la obra realizado por Francisco Barrera.

Los movimientos son fluidos, pequeños y proporcionales al tamaño del títere. Están guiados por la cabeza como motor, lo que interpreto como voluntad propia, capacidad de tomar decisiones y hacerse cargo de su existencia, como autonomía. Este ser-marioneta-viva viene a mi encuentro y me asombra su aparecer como sumatoria de signos: las manchas de luz, los movimientos simultáneos y exactos de cada manipulador que generan una acción concreta en el títere. Entendemos la marioneta como la parte visible de una serie de movimientos que acontecen en la oscuridad y hacen aparecer lo que vemos.

El aparecer artístico (Seel) en las marionetas no es solo el aparecer de su materialidad, sino de su titereidad como ser-vivo que se relaciona con el entorno y quien observa. Cada personaje y su pequeña realidad aparece efímeramente ante uno como algo real; no aparentan ser algo, lo son. Es la experiencia del propio presente, percibir el hecho de que hay ser (no solo ser, sino ser-vivo) y no nada.

En la obra todo es sutil, delicado y preciso. El drama está en la signicidad de las marionetas, dando a entender una historia, comunicando y expresando; en la infinidad de elementos que entran en relación y los múltiples posibles sentidos para el espectador; en que todo sucede simultáneamente en pos de construir el presente exacto en el que estamos inmersos. Los personajes nunca botan la energía, siempre están ejecutando una acción y reaccionando a los estímulos de la escena, sin abandonar su estar-vivos, es continuo.

En el minuto 32:33, hay dos mujeres en escena, una a la derecha del escenario (en la cocina) y otra a la izquierda (en el afuera). En la oscuridad, vemos pequeñas manchas de luz que develan el accionar calmo y cotidiano de ambas. El nivel de detalle de ese accionar me da la

sensación de que habitan ese espacio. De extremidades largas y flacas, la de la izquierda nunca deja de mirar el lugar y sus objetos; está atenta y constantemente en el presente. Camina encorvada dando pasos cortos a tender la ropa, se arrodilla y sostiene un palo con ambas manos; según la calidad del movimiento se nota el esfuerzo físico que le exige, simulando la tensión del peso entre el palo y los brazos de papel. La liviandad de antes se modifica por la acción y se hace más lenta y densa: el cuerpo del títere reacciona. Por más que uno sepa que realmente no pesa y que el esfuerzo de la marioneta no es real, lo vemos suceder, es perceptible y se expresa de tal forma. Tras levantar el palo, le da unos golpecitos rápidos con la mano para verificar su estabilidad y se levanta apoyando una mano sobre la rodilla. Los golpecitos al palo son un gesto pequeño, complementario a la acción principal (montar el tendedero), que enriquece la vida de la marioneta. Tras ver ejecutado el gesto, pienso “bien, quedó firme” y me dejo llevar por el código propuesto. Lo mismo sucede tras colocar el segundo palo: lo levanta, asiente con la cabeza, se pone de pie mientras se rasca la espalda baja y luego comprueba la tensión de la cuerda entre los palos, tocándola rápidamente y haciéndola vibrar. El accionar de los muñecos está lleno de detalles que no duran más de un segundo, pero que aportan a la realidad creada, a que percibamos la marioneta como un ente vivo que existe. Se asemejan los movimientos al humano, con variaciones rítmicas (se rasca y levanta lentamente con esfuerzo, pero toca la cuerda rápido casi sin interés, por costumbre) o con gestos de nuestra cotidianeidad. La manipulación, cuya tensión es precisa y duradera, simula una atención constante al presente y una mirada activa que, entre otras cosas, le otorga la cualidad de vivos a estos muñecos, para luego desde esa base, accionar y particularizar al personaje.

Hay manifestación sublime al develar “la presentación del hecho que hay presentación” (Lacoue-Labarthe), en el acontecer del aparecer de las marionetas como seres vivos en esa realidad. No hay acciones vacías ni relaciones formales, cada movimiento responde a una acción o un impulso del personaje, generando un todo orgánico que permite el aparecer del ente en su performatividad.

Feos, compañía Teatro y su Doble

En *Feos*²⁵, el drama está dirigido al relato hablado y las marionetas se presentan hablando o pensando de manera sumamente naturalista. La puesta en escena se compone por las marionetas, la utilería y una pantalla que mezcla los títeres con el mundo audiovisual, generando un efecto casi cinematográfico (recurso característico de la compañía). Las voces son en *off*. Este naturalismo se refleja en las acciones y los movimientos de las marionetas: no son tan grandes como en *Chiflón, el silencio del carbón* (más cercana a la pantomima), sino que son pequeños y sutiles (como levantar una taza, escuchar, evadir la mirada del otro...), intentando asemejarse

25 Dramaturgia: Guillermo Calderón (basado en el cuento de Mario Benedetti, “La noche de los feos”). Dirección y diseño integral: Aline Kuppenheim. Producción: Loreto Moya. Manipulación: Aline Kuppenheim, Ricardo Parraguez, Ignacio Mancilla, Catalina Bize, Gabriela Díaz de Valdés. Voces: Francisco Melo, Roberto Farías, Aline Kuppenheim. Música original: José Miguel Miranda. Escenografía: Cristián Reyes. Vestuario: Muriel Parra, Felipe Criado. Realización marionetas/miniaturas: Aline Kuppenheim, Santiago Tobar, Ignacio Mancilla, Daniel Blanco, Vicente Hirmas. Animaciones: Aline Kuppenheim, Antonia Cohen, Camila Zurita. Dirección de fotografía: Arnaldo Rodríguez. Post producción: Renzo Albertini, Luis Salas. Diseño iluminación: José Luis Cifuentes.

lo más posible al humano en su titereidad. Su tamaño (un metro de alto) aporta y permite la profundización en los detalles; cómo mueve el pie o cómo miran, por ejemplo.

En *Feos*, se ve a los protagonistas en una fila de gente y son las únicas marionetas, los demás son animación digital proyectada en la pantalla. Ambos personajes están en escena desde el inicio, ella viste de rojo al centro de la imagen y, a medida que se mueve, aparecen de repente los brazos de negro y las varillas manipulándola. Está como abstraída, con la mirada fija hacia abajo, sosteniendo con una mano su bolso; con la otra mano, de forma suave y lenta, acaricia la correa que se cruza sobre su pecho. Balancea su cuerpo de forma orgánica hacia adelante y atrás, casi imperceptiblemente, como si fuera su respiración o el movimiento involuntario natural de una persona. Percibo el movimiento tan humanamente orgánico que a ratos olvido que está siendo manipulada, incluso para respirar. Cuando avanzan las personas delante de ella, levanta la cabeza, mira, avanza sin apuro dos pasos, se detiene y traslada su peso a la pierna derecha, quedando su pierna izquierda ligeramente flectada. Baja las manos a los costados de sus piernas, espera un segundo y mira el reloj. Al mirar la hora, gira sutilmente la muñeca hacia su cuerpo y la levanta levemente, mientras gira un poco su rostro hacia ella y baja la mano. Continúa con la mirada baja y ladea suavemente la cabeza hacia ambos lados, a un ritmo como si mirara los zapatos de la señora de adelante. De repente lleva su mano derecha lentamente frente a su boca y carraspea. Todo movimiento es milimétrico y desde un relajo, de su mero estar-en-el-mundo en ese presente exacto. Sus gestos, que interpreto un poco ansiosos, acompañan y particularizan su acción de esperar.

Dos personas más allá, está él. Sus movimientos son incluso más sutiles, su cuerpo también tiene ese tambaleo natural de las personas, como si respirara; y tiene la mirada sostenida al frente. De pronto ladea la cabeza hacia la izquierda como para mirar la fila e imagino que se pregunta “¿cuánto falta?”.

Así comienza la puesta en escena, con la espera de estas dos marionetas, sin textos dramáticos o acciones grandes, pero con un naturalismo cautivante. En el minuto 1:05, la pantalla se va a negro y quedan los dos personajes solos en escena. Ella mira hacia atrás y lo ve; inmediatamente, él la ve a ella. Ese instante está dedicado a cómo se percatan el uno del otro, se miran fijamente por catorce segundos y como espectadora observo cómo ellos se observan. Rápidamente, se rellena el espacio y vuelve a aparecer la proyección con la fila completa. Por medio de su gestualidad, los protagonistas expresan sus sentimientos y posibles pensamientos: ya no están en el mismo estado de antes. Ella se ve nerviosa, ejecutando más movimientos pequeños; tiene el impulso de mirar hacia atrás, pero no lo hace. Él también cambia, del relajo anterior está ahora nervioso: baja la mirada, la sube, lleva su mano a la boca y luego la busca a ella con la mirada.

A lo largo de la puesta en escena, los personajes conversan, piensan y gesticulan, pero principalmente se mueven simulando la comunicación no-verbal voluntaria e involuntaria de las personas. El naturalismo de su accionar se asemeja a lo humano, pero mediante las cualidades performativas de su titereidad, la vida que aparentan tener es orgánica y coherente a su ser-marioneta²⁶ y a la realidad creada.

²⁶ Ya sea la pequeña escala, la materialidad de los cuerpos, los rostros pintados de forma realista, las manos cuyos dedos son fijos, la boca cerrada que habla mediante una voz en off, o, incluso, los manipuladores que pasan casi inadvertidos y aparecen a ratos desde su ausencia.



Feos. Compañía Teatro y su Doble. Fotografía de Elio Frugone. Fuente: <https://www.teatroysudoble.cl/galeria-feos/>

El nivel de detalles realistas de estos títeres sorprende y aporta junto a las acciones a construir la vida que emerge de ellos. Cada figura tiene arrugas, ojos y bocas definidas, incluso la mujer tiene aros y uñas pintadas. Sumado a esto, las animaciones proyectadas y el universo sonoro aportan detalles y realismo al entorno.

Estas marionetas habitan ese presente, son personas en miniatura que sufren y padecen como todo ser humano. Su titereidad está presente y sumada a la energía exacta entregada por los manipuladores y a la precisión de sus movimientos, logran un accionar vivo orgánico y fluido. La totalidad de elementos y signos convergen constituyendo el físico-estar-en-el-mundo de estos seres en ese presente premeditado y estudiado, construyendo un universo único de sentido. Empatizo con ellas como objetos/sujetos vivos sumamente humanos, y me enfrento al acontecer del aparecer de su ser.

Chaika, compañía Belova-Iacobelli

*Chaika*²⁷ sucede con nosotros y no solo frente a nosotros. El marote Chaika nos ve, le habla a su público y coexistimos. Ella no representa ser otra persona/cosa más que un marote híbrido, adquiriendo una vida propia a sus cualidades físicas, materialidad y calidad de objeto. Estas tres características entran en relación constante, dependen entre sí y acontecen como un todo, constituyendo (en parte) la titereidad de la protagonista y su forma de presentarse. Chaika aparece como ente que emerge del material híbrido entre la manipuladora y el marote²⁸.

Los personajes son conscientes de su condición de objeto haciendo múltiples referencias en escena a su materialidad, destacando así su dualidad objeto-sujeto, apareciendo en su extrañeza y liminalidad. Por ejemplo, en el minuto 32:15, Chaika discute con su hijo Constantin (un oso de peluche) y le dice "¡cuerpo de algodón sintético, ojos de plástico!", a lo que él contesta "¡máscara vacía y sin vida!", sacándole la peluca. En otros momentos, Chaika habla del brazo que le cuelga inmóvil y de su boca cerrada y fija.

Vivir no es propio de su ser, pero mediante su apariencia aparecen ante nosotros como algo real y se constituyen de forma particular y única. Al presenciar la puesta en escena, estamos inmersos en un nuevo universo de sentido donde lo que conocemos como ilusión se torna experiencialmente real por medio de su performatividad. Aparece el éxtasis propio de la marioneta en conjunto a la presencia de la manipuladora, como flujo constante e indistinguible de energías y movimientos, de técnica y disociación, que nos hace percibir las como seres independientes, a pesar del evidente carácter híbrido.

Chaika, como mujer mayor, tiene fuerza y es ágil, pero se cansa en el transcurso de la realización escénica. Constantin es enérgico, vivaz y rápido, da giros veloces y drásticos cambios de foco. Su manipulación es menos detallada y precisa que la de Chaika, y considerando que es ella quien lo manipula, aún aparece como ente autónomo y su imprecisión lo particulariza como un peluche capaz de comunicar y expresar, desvinculado de su función común: acontece el aparecer en su extrañeza.

Todas las voces provienen de la manipuladora, se distinguen y otorgan voluntad y carácter a los personajes. El sonido es un aporte al aparecer particular de cada uno, ya que inmediatamente reconocemos quién habla según sus cualidades. En el minuto 32:15, la voz de Chaika se identifica claramente: es potente al gritar, aguda, más frágil y rasposa, como si viniera de la garganta, quebrándose al hablar. La de Constantin es como la de un niño, un sonido más nasal y grave que el de Chaika. Al hablar, cada objeto resalta por sobre los demás, el éxtasis es distinto al entrar en relación con su voz.

En la obra, se manipulan objetos del cotidiano que no son marionetas propiamente tal, como Constantin o el Escritor que corresponde a un libro. Cuando Chaika lo para sobre la mesa, cambia inmediatamente su rol, el objeto entra en relación con la marioneta, no desde su función

27 Dirección: Natacha Belova, Tita Iacobelli. Mirada exterior: Nicole Mossoux. Diseño integral: Natacha Belova. Intérprete: Tita Iacobelli. Asistente de dirección: Edurne Rankin. Asistente Dramatúrgico: Rodrigo Gijón. Asistente de escenografía: Gabriela González, Christian Halkin. Construcción de escenografía: Guy Carbonnelle, Aurélie Borremans. Creación sonora: Gonzalo Aylwin, Simón González. Jefe técnico: Franco Peñaloza. Producción: Javier Chávez.

28 Las piernas y un brazo provienen de la actriz, quien manipula la cabeza y el torso. El otro brazo no se manipula y queda fijo, cualidad propia de este marote.



Chaika. Compañía Belova-Iacobelli.
Festival Fimfa, Lisboa, 2021. Fotografía
de Estelle Valente.

de libro, sino que desde su ser-libro. No se mueve, no habla, no gesticula, sin embargo, aparece como el personaje Escritor. Al nombrarlo y darle foco sobre la mesa, se destaca fenomenicamente su ser y se presenta el ente.

Otro objeto es el pañuelo, que, en el minuto 12:25, es movido con la mano izquierda de la manipuladora, mientras, con la derecha, manipula la cabeza de Chaika. Se manipulan múltiples objetos a la vez, pero la marioneta nunca pierde vivacidad ni la relación con los demás, se disocian. Chaika mantiene su organicidad, al mismo tiempo que el pañuelo devela la suya: se mueve lento y de manera continua, pareciera flotar en el espacio, con un ritmo tranquilo y suave. Su voz, suave y de vocales alargadas, genera una sensación fantasmal. El pañuelo aparece en todo su esplendor y vivacidad propia a su ser-pañuelo. Se resignifica su función, pierde utilidad y resalta en sí mismo, expresando y comunicando de forma única a su ser. La manipulación no decae ni pierde intensidad, es precisa y técnica; ni un personaje desaparece bajo la presencia de

otro, más bien se complementan al hacer desaparecer a la manipuladora y surgir como entes independientes y autónomos.

En el minuto 17:46, hay tres personajes en escena: Chaika, Nina (pañuelo) y Escritor (libro). Chaika es manipulada por la manipuladora, el pañuelo es manipulado por Chaika y se relaciona con el Escritor, que está inmóvil sobre la mesa. Del movimiento de Nina, en círculos alrededor del libro, emerge una relación y la intención del movimiento se contextualiza con el texto de Chaika: "tranquila Nina, vaya despacio, él es un poco tímido ¿Ve? Se puso rojo... Ahora están los dos sonrojados". Previo al texto, Nina se mueve rápido alrededor del Escritor, emocionada por conocerlo, tocándolo de forma invasiva; luego, se modifica: moviéndose más lento, lo envuelve. Los objetos representan roles con lo que son, no intentan ser otra cosa; lo que ya son es usado a beneficio de la escena. Cuando Chaika dice "ahora están los dos sonrojados", aparecen los colores ante mí: el pañuelo con su tono rosa pálido, envuelve al libro de color rojo. Al sonrojarse, sus colores toman un sentido distinto, expresan la timidez de cada uno y develan emoción, los percibo como seres sintientes, aún en su calidad de objetos.

Eventualmente, Chaika rompe con el extrañamiento y cierra bruscamente el libro para sacudir la mesa con el pañuelo. Desaparecen los roles que se habían establecido e, inmediatamente, aparecen como mera utilería. Vemos que mueren sin morir. Se rompe la sensibilidad con lo fenoménico y vuelve el sentido normalizado: los objetos y su función cotidiana. Estamos constantemente resignificándolos según la necesidad de la escena.

Por último, en el minuto 42:22, cambia la iluminación del espacio y se ilumina el teatro en sí, aparece el tras bambalinas, desaparece la ficción y Chaika habita el cotidiano, con sus cuerdas y muros descascarados. Esto demuestra que otros elementos de la escena no determinan el acontecer del aparecer de la marioneta-viva, pero sí influyen en su apariencia.

La sumatoria de signos, en un flujo orgánico de energía precisa, presenta el acontecer con el que nos relacionamos como espectadores, la sensación de vida en la marioneta/objetos. Percibo que todo es exacto, pero nada es mera coincidencia, es la presentación artística de un presente efímero y único en el que me encuentro inmersa aconteciendo. Es el encuentro del ser con el aparecer del ente en la extrañeza de uno como espectador y de lo otro, en tanto objeto-vivo.

La expresividad sublime de las marionetas

Las tres realizaciones escénicas develan el aparecer del ente por medio de las cualidades físicas, las acciones y la forma de presentarse de las marionetas. Son la creación de un presente particular donde lo aparente se torna real a mi percepción. Me cuestiono la dicotomía objeto-sujeto, al mismo tiempo que la ficción coincide con la realidad y, derechamente, se pierde en el instante que los títeres viven frente a mí. Me encuentro como una espectadora activa, completo con mi mente lo que veo y me cuestiono por la manipulación y su peso; la cinética y sutileza de los movimientos; la certeza y la precisión; la capacidad de disociación de la manipuladora; la presencia/éxtasis de los objetos; por todo lo que conforma aquel presente y permite que acontezca el aparecer de la marioneta viva. Una sinestesia estética (Seel) que modifica la realidad según mi percepción subjetiva.

La desestabilización constante de pares dicotómicos —como objeto/sujeto, realidad/ficción, doble/original, vida/muerte o animado/inanimado— forma parte intrínseca de las tres obras mencionadas, conformándose un espacio sumamente liminal. La copresencialidad es crucial, ya que las marionetas viven a través del accionar de los manipuladores y la necesaria percepción del espectador. Las obras dependen del espectador para completar la ilusión. No es solo representación, también es presentación que se agota a medida que acontece.

Me enfrento a lo sublime de la existencia, como presentación del hecho de que hay presentación, mediante el acontecer del aparecer de la marioneta como ser vivo. La sumatoria de elementos generan ese presente y configuran mi cotidianeidad e instantaneidad, que a la vez varía y se construye por múltiples aconteceres. Parafraseando a Seel, el acontecer no es el acontecer de algo, sino el acontecer y nada más. Por esto mismo, se manifiesta lo sublime en la medida que hay en las marionetas aparecer del ente; y hay aparecer del ente en la medida que la técnica y sus características sean orgánicas y propias a su titereidad, generando una nueva realidad ante mis ojos. En la teoría hay ilusión, pero ante los sentidos percibimos realidad.

La vida del títere es en sí misma inabarcable, nos presenta la existencia y se torna indeterminable: la marioneta como metáfora de la realidad. Su presentación supera hasta cierto punto la comprensión y determinación humana; es sublime en tanto presentación al mismo tiempo que devela lo impresentable del ser y de mi propia comprensión de la existencia.

Me detengo en el drama intrínseco a su titereidad como un todo sincrónico e interdependiente. El encuentro con las marionetas como objetos estéticos está permeado por una percepción estética que no apunta solo a la apariencia (cómo es) ni al ser (qué es), sino al aparecer como acontecimiento. Es la detención en el aparecer del objeto/sujeto como tal, en todo su esplendor fenoménico y único del instante.

Es necesario el desarrollo de una técnica minuciosa y detallada para lograr aquella vida natural al objeto. De lo contrario, el ser no logra conformarse en su totalidad; no es coherente en sí mismo u orgánico en su actuar y por ende, no aparece. Al no aparecer, lo que se aprecia es la marioneta moviéndose como objeto, pero como objeto siendo movido por una persona, sin voluntad propia. Cuando el ser-marioneta cuaja y se conforma un todo nuevo, se establece el universo otro de sentido y aparece, entonces, el ente con su presencia propia.

Obras citadas

- Belova, Natacha. "Tchaïka spectacle belgo-chilien de Cie Belova-Iacobelli". *Vimeo*, 2018.
- Fernández, Diego y Andrea Potestà. Prefacio. *La verdad sublime*. Philippe Lacoue-Labarthe. Santiago, Chile: Ediciones Metales pesados, 2015. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González y David Martínez. Madrid, España: Abada Editores, 2014. Impreso.
- Gross, Kenneth. *Puppets: An Essay on Uncanny Life*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011. Impreso.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Edición bilingüe de Helena Cortés y Arturo Leyte. España: La Oficina Ediciones, 2016. Impreso.
- Joseph, Helen Haiman. *A Book of Marionettes*. Nueva York: B. W. Huebsch, 1920. Impreso.

- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La verdad sublime*. Trad. Diego Fernández y Andrea Potestà. Santiago, Chile: Ediciones Metales pesados, 2015. Impreso.
- Lyotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008. Impreso.
- Meschke, Michael. *In search of aesthetics for the puppet theatre*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1992. Impreso.
- Orenstein, Claudia. "Our Puppets, Our Selves: Puppetry's Changing Paradigms". *Mime Journal* 26.12 (2017): 91-110.
- Seel, Martin. *Estética del Aparecer*. Trad. Sebastián Pereira. Madrid: Katz Editores, 2010. Impreso.
- Silencio Blanco. "Chiflón, el silencio del carbón". *Vimeo*, 2015.
- Teatro y su Doble. "Feos". *Youtube*, 2015.
- Tillis, Steve. *Towards an aesthetics of the puppet*. Tesis de magister. San Jose State University, California, 1990.
- Weiler, Christel y Jens Roselt. *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: A. Franke Verlag, 2017. Impreso.