



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**Encarnación y materialidad escultórica. Procesos mediales en el teatro de títeres de
la compañía “Die Klappe”**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
RODRIGO ORDUÑO BUCIO

TUTOR PRINCIPAL
DRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA. MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS
DRA. YARELI JÁIDAR BENAVIDES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A la UNAM, que a través del Posgrado en Historia del Arte me permitió seguir formándome en el arte.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo para la realización de esta investigación con la beca otorgada a través del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNCP).

Gracias a cada una de mis tutoras, que además de su calidad académica me mostraron siempre ser extraordinarios seres humanos.

Doctora Didamwy Kent, gracias por confiar en el proyecto desde el inicio, por incluirme y compartir herramientas invaluable, por mostrar que se puede llegar muy lejos con congruencia y pasión.

Doctora María Andrea Giovine, gracias por tus aportaciones y por generar un espacio de confianza en el seminario que diriges, por estar siempre dispuesta a apoyar de manera generosa desde aquel momento.

Doctora Yareli Jáidar, gracias por interesarte en mi tema, por tus observaciones y tu seguimiento, así como por abrirme nuevos panoramas del quehacer académico e inspirar con tu trabajo.

A cada uno de los seminarios en los que me adentré desde otra perspectiva a la materialidad, a la intermedialidad, a la escena y al color, gracias.

Doctora Nora Ariadna Pérez, gracias por considerar mi trabajo y por tu ejemplo de profesionalismo.

Gracias, maestro Rogelio Ruiz Gomar por compartir su vasto conocimiento.

Doctor Oscar Armando García, gracias por leer y comentar mi trabajo en aquel primer momento.

Gracias, doctora Elsa Arroyo y doctora Sandra Zetina por lo compartido en el seminario que dirigieron.

A los integrantes del Seminario Permanente de la Escena y el Performance (SPEEP), gracias por leerme y aportar.

Doctora Alfia Leiva, gracias por seguir siendo una guía en mi camino.

Doctor Horacio Castrejón, gracias por tu apoyo y confianza.

Familia, gracias a cada uno de ustedes por su invaluable cariño y apoyo.

Gracias Isma por compartir tanto.

Gracias Mina por tu compañía constante y reconfortante, por alegrarme en momentos de presión.

Gracias Dios, gracias María.

Índice

Introducción: 4

“Die klappe”. Las figuras del teatro de marionetas de la posguerra alemana: 7

Marioneta como medio dentro del medio: 21

Conclusiones: 45

Fuentes de información: 49

Encarnación y materialidad escultórica. Procesos mediales en el teatro de títeres de la compañía “*Die Klappe*”

Introducción

Este trabajo propuso originalmente el problematizar las relaciones corporales de los involucrados en el hecho escénico dentro del teatro de títeres, por supuesto, en atención de la propia figura articulada. No obstante, derivado de diferentes circunstancias como la contingencia sanitaria global, nuevas consideraciones como los propios medios para su estudio le dieron una reestructura al proyecto, lo que me hizo recordar un evento que propició el hallazgo de un potencial caso de estudio.

En 2015 mientras visitaba el Museo de la Ciudad, en Múnich, Alemania, me encontré ante una exposición que exhibía la historia de los títeres con ejemplares de diversas regiones del planeta y de distintas temporalidades. Llamó mi atención un conjunto de marionetas que evidenciaban los materiales para su manufactura y la abstracción de sus formas; ambientados

con una iluminación multicolor registré el interior de la vitrina con unas cuantas fotos sin otro afán que ayudar a mi memoria a perpetuar lo peculiar de esas marionetas. Años después, ubiqué el trabajo de esta compañía teatral como caso de estudio en el que se explicitaba la atención a los materiales y a las técnicas como factores que contribuyen al fenómeno de la encarnación¹ en el teatro de marionetas.

Así, a lo largo de este texto se presentan algunas disertaciones que exploran la naturaleza de la marioneta como objeto artístico y las experiencias humanas que genera al considerársele un objeto encarnado en el que la materia y la manipulación son factores sustanciales para entender una atribución de vida a aquello inanimado, el surgimiento de una presencia. A partir de estas reflexiones se propone un marco de análisis en el que la marioneta sea concebida como una figura medial.

El fenómeno de la presencia se sustenta en la percepción de sus características materiales para posibilitar un tránsito a realidades mentales a partir de lo que detona la marioneta en el espectador, este fenómeno es el objeto de estudio del presente trabajo. Algunas preguntas rectoras para su desarrollo son: ¿Qué es lo que se atiende cuando se trata a la encarnación de un objeto como la marioneta? ¿Qué factores están presentes en la encarnación planteada como fenómeno medial? ¿Qué es lo que implica desde su concepción más literal brindar la carne a un ser inanimado?

¹Por encarnación se entiende una renovación del término tradicionalmente empleado para comprender también «la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico. Tales formas de emplear el cuerpo hallan su fundamento y su justificación en el físico estar-en-el-mundo del actor/performador. Con ello brindan la posibilidad de reintroducir el concepto de encarnación, aunque, eso sí, definido de manera completa y radicalmente nueva [como corporización]». Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, trad. de Diana González Martín y David Martínez Parucha (Madrid: Abada Editores, 2011), 168.

Como caso de estudio se trata específicamente a una marioneta realizada durante la posguerra y que forma parte de la compañía alemana de marionetas "*Die Klappe. Das Kabarett an fäden*", esta elección se basa en que, como comenta Claus Clüver «las creaciones de las neovanguardias en todas las artes tendieron a resaltar la materialidad de los medios involucrados».² Por eso la relevancia en este análisis de tratar a la marioneta primeramente como un objeto artístico dada su factura en consideración a la función para la cuál fue elaborado, por lo que en tanto figura encarnada, abre la posibilidad de atender un vacío en su carácter de fenómeno medial a partir de su materialidad, para contribuir a modificar lo que Tim Ingold señala como “la polaridad mente-materia”,³ con el fin de construir una nueva atención a lo matérico desde la historia del arte.

Pensar en los fenómenos que la marioneta detona contribuye a identificar su papel en la sociedad, el porqué de su permanencia a lo largo del tiempo cruzando incluso el plano de la teatralidad. Por lo anterior, es necesario contextualizar el trabajo de "*Die Klappe*" al tener como base el desarrollo de las vanguardias históricas durante las primeras décadas del siglo XX, para identificar las influencias que presentaron posteriormente las vanguardias surgidas en la posguerra, periodo en el que se crea la compañía de teatro de marionetas alemana.

París, Berlín y Moscú fueron tres centros privilegiados del encuentro entre artistas plásticos y cinematógrafos. Cada una de estas ciudades adquiere una dimensión distinta [...] Berlín fue

²Claus Clüver, “Intermediality and interarts studies” en *Changing borders. Contemporary positions in Intermediality* (Sweden: Intermedia Studies Press, 2007), 29.

³Con la siguiente frase: “la carne y la sangre de los cuerpos humanos en contacto corporal con materiales de otras clases” evidencia la necesidad de incorporar otras formas de estudio que involucren lo tangible, el contacto con los objetos aludiendo a un aprendizaje mayor por el trabajo práctico que por el análisis abstracto de cosas ya hechas.

Tim Ingold, *Materials against materiality. Archaeological Dialogues* (United Kingdom: Cambridge University Press, 2007), 3.

la ciudad tentacular europea más viva y contradictoria [...] fue la puerta de entrada del constructivismo soviético, pero también sobrevivió en ella el expresionismo de antaño.⁴

Alemania entonces se erige como una región catalizadora de encuentros, cruces y nuevas configuraciones artísticas.

“Die klappe”. Las figuras del teatro de marionetas de la posguerra alemana

Desde inicios del siglo pasado las artes plásticas han mantenido un diálogo constante y consciente con el teatro; con la identificación del potencial que desde su independencia poseían para gestar nuevas configuraciones en la práctica artística, a mediados del siglo XX se ve surgir el término de artes visuales resultado de nuevas formas de inclusión artística, así como de su producción y recepción como más adelante se verá. Estos diálogos generaron otras formas de concebir al teatro y de entender la diversidad del término “performatividad” después de la Segunda Guerra Mundial.

Antes de abordar el trabajo artístico en la posguerra alemana, es necesario profundizar en sus referentes que, como ya se ha mencionado, se encuentran en el desarrollo de las artes vanguardistas, las cuales son base para el surgimiento de términos como el de neovanguardia difundido por el alemán Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, y aunque en ella realiza una dura crítica a esa repetición de modelos de vanguardia, la distancia temporal hace que

⁴Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras* (Barcelona: Paidós, 2004), 20.

sea replanteado como oportunidad para revisiones que contribuyan al entendimiento de las artes de principios del siglo pasado.

De cualquier modo, la recuperación de dichas prácticas incluye también su carácter subversivo. Se emplea aquí el término *recuperación* ya que lo encuentro más apropiado para referir la noción de una repetición no restrictiva como lo expone Hal Foster:

En el arte de postguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el ready-made y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida. El retorno de estos procedimientos no se rige por ninguna norma: no existe ni un solo caso estrictamente revisionista radical o compulsivo.⁵

El concepto de neovanguardia establece entonces una propuesta encaminada a revisar el vínculo de las primeras vanguardias del siglo XX con el surgimiento de los desarrollos artísticos de la posguerra a partir de una revisión de su estética por su potencial de ser releídas y entendidas a partir de su vigencia crítica. Esta relectura involucra la recuperación de medios que contribuyen con el objetivo de producir, difundir y contemplar el arte en consideración de un público masificado.

El avance científico y tecnológico que desde finales del siglo XIX posibilitó la generación de imágenes nunca antes vistas, por ejemplo, el poder mirar el interior de nuestro cuerpo a través de la radiografía, parece ir de la mano con aquellos recursos técnicos que originaron igualmente imágenes novedosas, tal es el caso del cine. «Más que ningún otro

⁵Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 3.

arte, el cine está tecnológicamente determinado, y se convierte en la expresión más clara del movimiento [...] El cine, una tecnología convertida en arte, tiene como componente mínimo el fotograma». ⁶

A la par, la experiencia de asistir a una proyección cinematográfica propuso no sólo experiencias colectivas y de unicidad entre los espectadores, también ofreció el reconocernos a nosotros mismos gracias a imágenes metafóricas de nuestro interior no generadas por rayos X, sino por experiencias que el avance tecnológico y sus recursos visuales primeramente, así como el carácter de colectividad pudieron originar.

Con lo anterior, resulta inevitable reparar en los estudios que Walter Benjamin realizó en los que refiere que «gracias a la reproducción técnica la copia puede además llegar a contextos inasequibles a su original. Y ante todo permite a la copia salir al encuentro del receptor». ⁷ Benjamin destacó la división de un arte sacro y un arte en general, en el que técnica, ideología y estética se encuentran en el origen de la obra de arte. Así, la accesibilidad que ofrece el cine establece una nueva relación entre la obra y el receptor, lo que propicia la pérdida del aura, esta última sustentada por el carácter de singular, por su originalidad y autenticidad.

En este sentido, Peter Bürger en la discusión que hace de la teoría del arte de Benjamin comenta que:

... la idea decisiva de Benjamin es que mediante la transformación de las técnicas de reproducción cambian los modos de percepción, pero también “se ha de transformar el

⁶Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro. El tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna* (México: INBA, 1998), 20.

⁷Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Wikert (México: Ítaca, 2003), 96.

carácter completo del arte”. La recepción contemplativa característica del individuo burgués es reemplazada por la recepción de las masas divertida y racional a la vez. El arte basado en el ritual es sustituido por el basado en la política.⁸

Por otro lado, un factor importante que constituye las bases de “*Die Klappe*” está en la influencia de las renovaciones teatrales del siglo XX en Occidente, con una serie de preocupaciones por incorporar diferentes medios a una reconfigurada plástica escénica⁹ y con una nueva forma de comprender al cuerpo del actor:

La búsqueda de los principios del arte del actor y la investigación científica sobre el movimiento y la construcción de la organicidad impulsó a los maestros reformadores del siglo XX a individuar las acciones de distintas partes del cuerpo que pueden ensamblarse con otras partes del mismo cuerpo, o conectarse, en una dimensión superior, con las células de las acciones de otros cuerpos. De esta forma, se crea una red compleja y vívida de diálogos, contrastes, asonancias, disonancias y ritmos.¹⁰

Esta práctica ya no buscaría una mimesis o una referencia de lo que acontecía en el teatro de actor para, como hasta entonces, ser incorporado al teatro de títeres. Por otro lado, dicha reconsideración del cuerpo humano es proyectada a la marioneta, como un medio que permitió evidenciar el potencial que la división anatómica proporcionaba a un teatro

⁸Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 1987), 72.

⁹Sobre el concepto de plástica escénica Eugenio Barba cita a Vsevolod Meyerhold:

«Las palabras no lo dicen todo. Es necesario entonces un diseño de movimientos escénicos para situar al espectador en posición de observador perspicaz [...] Las Palabras valen para el oído, la plástica para los ojos. La fantasía del espectador trabaja bajo el impulso de dos impresiones: visual y auditiva. La diferencia entre el viejo y el nuevo teatro consiste en que en este último plástica y palabras siguen cada una su propio ritmo, a veces sin coincidir».

Eugenio Barba, “Meyerhold: el grotesco, es decir la biomecánica” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (México: Escenología, 2009), 170.

¹⁰Mirella Schino, “Natural y orgánico” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (México: Escenología, 2009), 244.

experimental y propositivo, y a su vez, en reconocimiento de aquella figura ancestral en la que dichas divisiones anatómicas pensadas como partes separables tuvieran su origen. «El alcance del cambio generado por una transformación tan poco visible (el fin de la unidad de medida antropocéntrica) se revela en todos los campos de la composición escénica, desde el punto de vista dramático, por ejemplo, mina la centralidad del texto».¹¹

En este sentido, las fronteras establecidas hasta aquel momento entre formas de hacer teatro se desdibujan, y una vez unificadas, las características propias del teatro de títeres también van a nutrir a la plástica escénica con el fin de generar un nuevo lenguaje influenciado por las vanguardias artísticas, tal es el caso de la incorporación de materiales no convencionales, el diálogo entre ellos, los colores, las formas, entre otro, que se trasladan a una nueva noción de ejecución en la escena constituida por medios más o menos evidentes para lograr una conexión con el espectador. Entonces, superar la necesidad que validaba a una representación escénica a partir de un *texto dramático*¹² es una de las características que configuran al llamado “Teatro de objetos” en el que artistas como Gordon Craig asociaron a la figura del ser humano, en tanto actor, con la de la marioneta ubicándola como aquel ideal al que el actor debía aspirar.

La conjunción del trabajo de artistas de diferentes disciplinas con los avances tecnológicos encuentra en el teatro futurista un espacio para la conformación de escenas hasta

¹¹Schino, “Natural y orgánico”, 244.

¹²Por *texto dramático* me refiero a una literatura que sirva como origen del acontecimiento escénico, a modo de interpretación escénica de un texto escrito, pues como propone Eugenio Barba:

«La palabra texto, antes que significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”.

Lo concerniente al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede definirse como “dramaturgia” (*drama-érgon*); O sea, trabajo, obra(*érgon*) de la acción (*drama*)».

Eugenio Barba, “Dramaturgia” en *El arte secreto del actor*, 70.

cierto punto desconcertantes. «Las escenas durarían unos pocos segundos, con situaciones interconectadas, caóticas, como dinámicas sinfonías fragmentarias de gestos, palabras, luces y sonidos»;¹³ con su dinamismo y movimiento causaban asombro, el asombro que recientemente había sido percibido derivado de las proyecciones cinematográficas.

A partir del futurismo y los reformadores del teatro del siglo XX, las vanguardias tomaron por modelo al circo y los saltimbanquis, porque permitían imaginar un teatro capaz de transmitir incluso las tragedias más profundas y la poesía más refinada, con la vitalidad, las sacudidas y casi las descargas energéticas de los espectáculos basados en el puro dinamismo físico de los acróbatas y de los atletas.¹⁴

El fundador del movimiento futurista fue Filippo Tommaso Marinetti y en el manifiesto que realizó proclama además de controversiales consideraciones hacia lo femenino, un enérgico corte con el pasado:

¿Queréis malgastar todas vuestras mejores fuerzas en esta eterna e inútil admiración del pasado, de la cual salís fatalmente exhaustos, disminuidos y pisoteados?

En verdad yo os declaro que la visita cotidiana de los museos, bibliotecas y academias (cementeros de esfuerzos vanos, calvarios de sueños crucificados, registros de impulsos tronchados...) es para los artistas igualmente dañina que la tutela prolongada de los padres para ciertos jóvenes ebrios de ingenio y de voluntad ambiciosa. [...] Nuestra bella y mendaz inteligencia nos confirma que nosotros somos el resumen y la prolongación de nuestros antepasados. ¡Tal vez!... ¡Así sea!... ¿Pero qué importa? ¡No queremos entender!... ¡Ay de quien repita estas palabras infames!...¹⁵

¹³Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro* (México: INBA, 1998), 51.

¹⁴Barba, "Partitura y subpartitura", 85.

¹⁵Mario de Micheli cita el manifiesto futurista de Marinetti en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Ángel Sánchez Gijón (Madrid: Alianza Forma, 1979), 319.

Para el caso de la escultura, Umberto Boccioni realizó el manifiesto de la escultura futurista, el cual fue publicado en 1912, en él hay una preocupación por romper con lo tradicional plasmado en las referencias al periodo clásico, gótico y renacentista para dar paso a lo que él considera una verdadera escultura moderna:

Nuestro punto de partida debe ser el núcleo central del objeto que se quiere crear, para descubrir leyes nuevas, vale decir, las formas nuevas que lo ligan invisible, pero matemáticamente, al infinito plástico aparente y al infinito plástico interior. La nueva plástica será entonces la traducción en yeso, en bronce, en vidrio, en madera y en cualquier otra materia de los planos atmosféricos que ligan e interceptan las cosas. [...] La escultura debe, por lo tanto, hacer vivir los objetos volviendo sensible, sistemática y plástica su prolongación en el espacio, pues ya nadie puede dudar de que un objeto termina donde comienza otro.¹⁶

Esta suerte de extensión espacial que el escultor hace con su obra inevitablemente invita a una extensión de su propio ser con base en su necesidad creativa, esto se materializa gracias a la madera, el vidrio, el cartón, los metales, las telas, el cemento, el cuero, entre muchos otros materiales. En este punto se puede considerar a la plástica escénica como un término contenedor de las nociones de aquella concepción aplicada al teatro en el que lo visual y lo auditivo adquieren independencia, así como del uso de materiales no convencionales que los artistas vanguardistas propusieron para lograr una reconfigurada noción de espacio. La plasticidad, es entonces una condicionante para lograr un verdadero despertar futurista, pues con ella se puede conseguir la antes mencionada extensión del artista y su obra por el espacio escénico.

¹⁶ Umberto Boccioni, Manifiesto técnico de la escultura futurista.
<https://es.scribd.com/document/275542588/Manifiesto-de-La-Escultura-Futurista-BOCCIONI#>

Ahora bien, en consideración de los contextos precursores del arte de posguerra, ¿qué características evidencian el potencial expresivo de la marioneta en la temporalidad en la que se desarrollan las neovanguardias? Resulta interesante observar a la marioneta como producto artístico en consideración de las repercusiones que la Segunda Guerra Mundial dejó en las artes visuales dentro de un nuevo ámbito social. La ya mencionada recuperación de modelos y procesos artísticos, por ejemplo, refleja una atención que posibilitará la aparición de un arte contemporáneo a mediados del siglo XX.

Hacia el final de los años cincuenta del siglo pasado, surgió en la entonces reciente República Federal de Alemania uno de los referentes más importantes de un teatro plástico, en éste se patentizaba la preocupación por encontrar nuevas formas de expresión para las que la plástica tomó relevancia al contribuir con narrativas distinguidas por una marcada libertad creativa y con el compromiso de atender temas que preocupaban a la sociedad. Alfred F. Köler (1927-2004), mejor conocido como Ben Vornholt creó junto con Ulrich Oelssner y Hans C. Schultz en Göttingen la compañía de teatro "*Die Klappe*" en 1957.

Al referir el título de la compañía "*Das Kabarett an fäden*" o "El cabaret en hilos" a la tradición del cabaret se puede entender la relevancia que tuvieron estos lugares desde el siglo XIX para convertirse en centros de producción artística de vanguardia, tal es el caso del "Cabaret Voltaire"¹⁷ de Zurich, Suiza donde en 1916 había nacido el dadaísmo. Así, se puede

¹⁷Con la siguiente cita se expone el contexto social, político y cultural en el que surge el "Cabaret Voltaire" posterior a la Primera Guerra Mundial, mostrándose Suiza como un país neutral que dio acogida a diferentes personalidades para plasmar por medio de diversos quehaceres sus inquietudes sobre los conflictos internacionales: «En aquella época Zúrich era el refugio de innumerables personajes irregulares. Había desertores, emigrados políticos, objetores de conciencia, agentes secretos y hombres de negocios más o menos limpios. Había también artistas, literatos y poetas, aterrizados allí por los motivos más diversos».

dar cuenta de la repercusión que a su vez tuvieron estos centros nocturnos para la generación de propuestas también en la posguerra como el caso de “*Die Klappe*”, que por su carácter experimental encontraron cabida en la *documenta*.¹⁸

Con sus figuras y esculturas móviles, que se concentraban en las propiedades puras de los materiales, la mecánica y el movimiento, el escenario se orientaba artísticamente hacia los experimentos con figuras de la Bauhaus de Weimar de 1920 a 1933, así como al arte cinético que surgió internacionalmente en la segunda mitad de la década de 1950. En 1963, "Die Klappe" apareció como invitada con "escenas acústicas-motoras para marionetas" en el programa de acompañamiento de la *documenta 3*, de Kassel [...] Con la intención de desvincular a la marioneta teatral de una función más o menos al servicio de la narrativa literariamente mediada, la estructura épica de las escenas se entrelazó estrechamente con la forma visual de las respectivas creaciones de figuras. El resultado fueron unos objetos de arte visual de aspecto extraño que sólo alcanzaron autonomía representativa como esculturas en movimiento en el espacio escénico.¹⁹

La orientación hacia las experimentaciones de la Bauhaus tiene como referencia necesaria al trabajo del pintor, escultor, coreógrafo y escenógrafo alemán Oskar Schlemmer, quien introdujo el teatro en la escuela de la Bauhaus, «Schlemmer se destaca por ser uno de los ideólogos de la formulación del nuevo hombre desde parámetros plásticos, dinámicos y

Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza Forma, 1979), 137.

¹⁸La *documenta* es, a la actualidad, una de las exposiciones de arte contemporáneo más reconocidas del mundo. En 1955, el pintor y profesor académico Arnold Bode intentó que Alemania volviera a dialogar con el mundo después del final de la Segunda Guerra Mundial e incluirla en la escena artística internacional con una "presentación del arte del siglo XX" [...] Animado por el éxito inesperado, Bode planeó una segunda exposición para 1959 e instaló así el ciclo de exposiciones de la *documenta*, de Kassel.
https://www.documenta.de/de/about#16_documenta_ggmbh

¹⁹Figuren Theater Forum Munchen. Texto para la exposición *Halt! "Die Klappe"* (12/02/10).
<http://archiv.figurentheater-gfp.de/ausstellung-halt-die-klappe.php>

espaciales»²⁰ con su obra *El Ballet Triádico*, estrenada en 1922, la cual mezcla danza, vestuario, música y escenografía da muestra de ello.

Como colaboradores durante los primeros casi diez años de la compañía están Armin Schreiber y Elisabeth Köhler, quien fuera la primera esposa de Ben Vornholt. «Desde 1977 hasta el cierre del escenario en 1997, la segunda esposa de Vornholt, Maria Vornholt, se convirtió en la colaboradora más relevante. En 2010, el patrimonio artístico de Ben Vornholt pasó a manos del Museo de la Ciudad de Múnich como donación de las familias Köhler / Vornholt / Schütz».²¹



Muestra de las marionetas de la compañía teatral en el *Münchener Stadtmuseums* (Museo de la Ciudad de Múnich), en Alemania. Foto de autor, 2015.

²⁰“Oskar Schlemmer”, “Museo Nacional Reina Sofía”.

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oskar-schlemmer>.

²¹Münchener Stadtmuseum. Puppentheater Marionettentheater “Die Klappe”.

<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/liste/alben/puppentheater-marionettentheater-die-klappe-19>

Las marionetas de "*Die Klappe*" realizadas con latón, alambre de hierro o de aluminio, madera y tela, algunas pintadas, son parte de las exhibiciones del *Münchner Stadtmuseum*²² dentro de la *Dauerausstellung Puppentheater / Schaustellerei*, es decir, la Exposición permanente de Teatro de marionetas / Recinto ferial, creada en 1984 y ubicada dentro de aproximadamente 1000 metros cuadrados; la exhibición busca mostrar obra que, de otro modo, estaría resguardada en bodegas. Así, el recorrido museográfico ofrece una trayectoria temática a través de la historia de los teatros de marionetas desde el siglo XIX, incluyendo un espacio para muestras temporales y para nuevas adquisiciones.²³ Las figuras de Vornholt comparten sala con otras marionetas creadas después de 1945 pertenecientes a la posguerra.

Como antecedente de dicha exhibición permanente está la colección que se formó en 1940 en torno a la exposición sobre marionetas del sur de Alemania y que actualmente cuenta con cerca de 13000 figuras de mano y de varilla, marionetas, títeres de sombra y formas especiales como el "Theatrum Mundi" y el Teatro mecánico, es decir, autómatas mecánicamente móviles.²⁴

Dentro de la gran variedad de marionetas que empleó la compañía para sus presentaciones, una en particular fue considerada para el presente estudio por su peculiar

²²Para la fecha en que se redacta este texto el sitio en internet del museo anuncia que la Exposición permanente de Teatro de marionetas / Espectáculo se encuentra actualmente cerrada.

²³Münchner Stadtmuseum. Puppentheater Marionettentheater
<https://www.muenchner-stadtmuseum.de/dauerausstellungen/dauerausstellung-puppentheater/-schaustellerei>

²⁴Sammlung Puppentheater / Schaustellerei Des Münchner Stadtmuseum

«En colaboración con la *Gesellschaft zur Förderung des Puppenspiels* e.V. (Sociedad para la Promoción de la Marioneta), desde 1950 se han realizado más de 800 representaciones de teatros de marionetas de más de 30 países invitados. En 2008, la Colección de Teatro de Marionetas fundó el *Figuren Theater Forum München*».

<https://figurentheater-gfp.de/puppentheater-sammlung.php>

anatomía y sus materiales constitutivos, pero sin duda la posibilidad de contar con un registro fílmico de su manipulación fue un factor decisivo para tal elección. Dicha marioneta será analizada a continuación como parte de los procesos físicos y mentales que detona la materialidad en el espectador a partir de las relaciones mediales. Resulta fundamental en este punto realizar una descripción formal de la marioneta en cuestión, lo que será útil para identificar más adelante las partes del medio y otras consideraciones.



Marioneta “Glubsch”, 1957

Ben Vornholt

Madera y cuero

Dimensiones 39 cm

Número de inventario: PS-2009/142

Donación de 2009

Fotos: Münchner Stadtmuseum. Puppentheater Marionettentheater, Ernst Jank, Gunther Adler

Se trata de una marioneta antropomorfa de madera color ocre sin policromía, pendida con hilos delgados, presenta una cabeza hueca que permite ver a través de ella, es ancha con forma de rectángulo horizontal y bordes redondeados; dentro del hueco hay dos grandes esferas a modo de globos oculares fijadas en un eje vertical de metal, cada una con una pequeña oquedad de dos milímetros aproximadamente pintada de negro a modo de iris, esta característica le da su nombre en alemán “Glubsch” (ojón). La unión entre el tronco y la cabeza está hecha con una delgada tira de cuero; el tronco tiene forma troncopiramidal invertida con una protuberancia en la parte superior simulando el cuello.



Marioneta “Glubsch” (detalle), 1957

Ben Vornholt

Detalle a partir de la foto de: Münchner Stadtmuseum. Puppentheater Marionettentheater, Ernst Jank, Gunther Adler

Presenta dos piernas, cada una hecha con dos segmentos de madera, uno sobre otro generando la vertical, en las uniones que forman las rodillas ambos segmentos presentan protuberancias redondeadas; las uniones entre éstos permiten el movimiento y están hechas

con cuero. La parte inferior del tronco se une con las piernas para generar el movimiento de las extremidades, con lo cual se insinúa una cadera; entre las piernas y el tronco aparece de cada lado un elemento color blanco presumiblemente de plástico con pintura negra que se ha desprendido parcialmente. Los pies están hechos con cuero color café y tres palitos de madera en cada uno. No presenta brazos y está pendida de los laterales de la cabeza con una especie de clavos, de la cadera con armellas y de las rodillas sólo la izquierda (marioneta) tiene un punto de sujeción en el que el hilo está amarrado, de la rodilla derecha ha quedado suelto, de ambas rodillas hay una extensión hacia los pies.



Marioneta “Glubsch” (detalle), 1957

Ben Vornholt

Detalle a partir de la foto de: Münchner Stadtmuseum. Puppentheater Marionettentheater, Ernst Jank, Gunther Adler

Las vetas color café rojizo dispuestas verticalmente en las piernas muestran una alternancia cromática entre un ocre y marrón rojizo; la apariencia se asemeja a la de una madera de pino (conífera) por la evidente alternancia entre albura y duramen, dichas alternancias se

visibilizan gracias a los sistemas de corte de los segmentos de madera, corte intermedio (entre la tangencial y la radial). Los colores intensos del duramen pueden indicar un largo proceso de almacenamiento.

Marioneta como medio dentro del medio

En este apartado se exponen las perspectivas a partir de las cuáles se hará el estudio del fenómeno antes mencionado de la encarnación en la marioneta. En ese sentido, para identificarlo se recurre a la medialidad; resulta fundamental entonces considerar lo que se entenderá por medio, así como qué características podemos identificar en el medio que consigan ser atribuidas a su materialidad y que posibiliten el fenómeno antes mencionado, pues como ya se ha visto, en el contexto de las neovanguardias la materia con la que se elabora una obra cobra un papel relevante.

Con base en lo anterior, se puede reflexionar en la materia como una posibilitadora de la encarnación en cumplimiento de su función escénica si atendemos que «las características materiales y sensibles del medio importan porque determinan en cierta medida el mensaje. Esto implica que los medios no serán definidos metafísicamente, sino que habrá varias definiciones en las que distintas dimensiones cobren relevancia».²⁵ Estas nociones son desarrolladas más adelante.

²⁵Roberto Cruz, “Medio” en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas* (México: FFL-UNAM, 2021), 25. ²⁵ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras* (Barcelona: Paidós, 2004), 20.

Por lo tanto, un concepto clave es el de medio, no sólo como una herramienta, sino también como un concepto que debe ser convertido en algo para que cumpla su función, esa conversión puede darse a partir de adaptaciones, comentarios, analogías, transposiciones, etcétera. Entonces el medio se vuelve intrínseco, parte de la naturaleza del propio fenómeno en el que está presente, lo identifiquemos o no. Para la presente disertación algunos de los significados del medio que resultan convenientes son presentados por Lambert Wiesing en *What are Media*: para McLuhan «los medios son herramientas que mejoran la acción humana y la cognición».²⁶

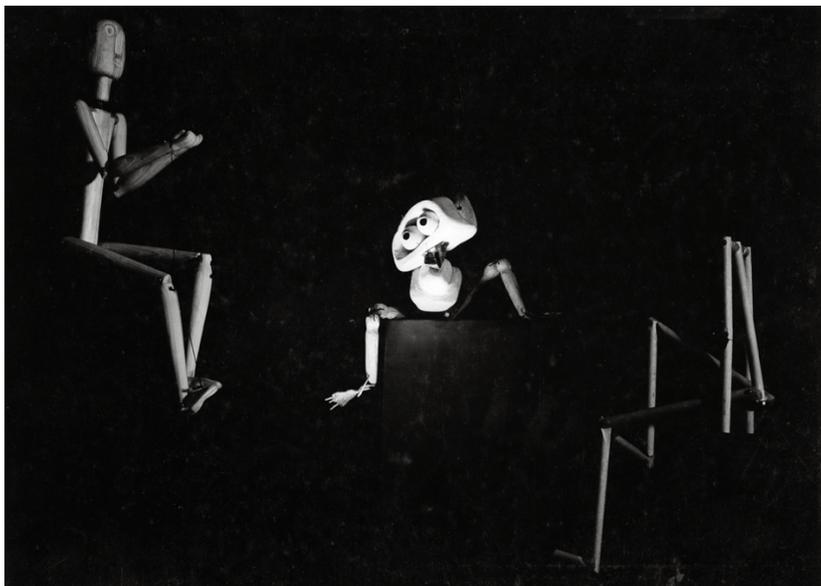
Luhmann usa el concepto de medio con el significado de oportunidad de que algo exista, de disposición o simplemente lo relaciona con posibilidad.²⁷ El propio Wiesing comenta que «los medios simulan o amplifican, implementan o reemplazan capacidades corporales y orgánicas».²⁸ Si se retoman estas nociones al estudio de la marioneta entendida como medio, se puede vislumbrar la posibilidad de aplicarlas a la necesidad que tiene el ser humano por extender su conciencia más allá del mundo físico o mejor dicho, a partir del mundo físico.

Los recursos visuales para este estudio son las fotografías de la marioneta que el Museo de la Ciudad de Múnich tiene en su archivo digital, así como un fragmento del filme “Marionetten”, de 1958, material exclusivo en resguardo del museo y que no se encuentra disponible para su exhibición pública, mismo que fue proporcionado para este análisis.

²⁶Lambert Wiesing cita a McLuhan, “What Are Media?” en *Technē/Technology. Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*. Amsterdam: Amsterdam University Press, (2014): 93.

²⁷Wiesing cita a Luhmann, “What Are Media?”, 93.

²⁸Wiesing, “What Are Media?”, 96.



Marioneta "Glubsch", 1957

Ben Vornholt

Madera y cuero

Dimensiones 39 cm

Fotos: Münchner Stadtmuseum. Puppentheater Marionettentheater, Ernst Jank, Gunther Adler

Texto de trabajo:

«Figura para las escenas "La Visita", "El Brainworker" y "La Noticia" del programa "Poemas y Cuentos". Bocetos acústico-motores para marionetas, 1957 y para la escena "La Noticia" de la película "Marionetten", 1958. Cruz original».²⁹

Es necesario ahora entender bajo qué premisas se constituye el imaginario de una marioneta, para ello se puede reconocer que desde sus más antiguos registros ha sido un objeto ritual, mágico, devocional, etcétera, y que el ser humano ha recurrido a ella para explicar y darle sentido a su universo. Identificarla como medio no solamente permite ubicarla dentro del trinomio emisor-medio-receptor:

Para que un títere exista deben estar presentes al menos tres elementos emisor, receptor y medio. El medio es un objeto animado por el emisor. Además, necesita establecerse una condición sine qua non: el receptor colaborará al suspender momentáneamente su juicio de realidad y creer que en verdad dicho objeto vive o al menos está vivo en el momento de la representación, sin importar que su naturaleza sea inanimada.³⁰

Sino también permite reconsiderar el concepto de medio aplicado a la marioneta al problematizar en las repercusiones que esto puede ocasionar en el cumplimiento de su función e incluso en otros momentos más allá del hecho escénico.

²⁹A modo de cédula explicativa sobre Glubsch, este texto aparece en la página de internet del Münchner Stadtmuseum, Sammlung Puppentheater / Schaustellerei.

<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/marionette-glubsch-10131343?albumUid=19&backPid=10>

³⁰Sonia Iglesias y Guillermo Murray, *Piel de papel, manos de palo: Historia de los títeres de México* (México: Espasa Calpe, 1995), 16.

En ese sentido, la marioneta no es un objeto cualquiera, en ella se deposita una intención de vida, su particularidad consiste en ser un objeto que tiene como fin ser animado ante un público, es decir, habrá un tránsito energético constante entre el manipulador y la marioneta, dos cuerpos que constituyen un mismo personaje. La disposición por parte del espectador a creer en aquello que ve durante el espectáculo de títeres ayuda a excusar esa doble presencia corporal. Si bien la gestualidad del manipulador que da movimiento a la figura propicia en apariencia el surgimiento de un ser, el potencial que tiene dicha figura para ser movida es un factor determinante para el surgimiento de este fenómeno escénico. La propia figura articulada a partir de su constitución material condiciona la agilidad de aquel manipulador propiciando una sinergia que da como resultado la aparición del personaje.

Sin embargo, en las presentaciones en las que el manipulador no está visible ante el espectador como en el caso que ocupa el presente texto, ya sea porque la propia figura de Glubsch es exhibida en un entorno museal o por su registro filmico en el que se restringe la apreciación del espectador debido al encuadre de las tomas, ¿cómo está presente esa transferencia?, ¿podemos identificarla de algún modo?, sobre todo, ¿qué sentido tendría hacerlo? Resolver estas cuestiones entendiéndolas como un proceso medial de encarnación escultórica propone el repensar el cumplimiento de la función dramática de una marioneta con el potencial de ser animada a partir de diferentes recursos físicos, mecánicos o conceptuales pertenecientes a ritos, mitos, técnicas o convenciones en el contexto de las neovanguardias.

Cabe señalar señalar, en cuanto al caso de estudio de este texto, que los procesos interpretativos que señala Benjamin acerca del cine no consideran la evolución de marionetas en un set, por lo que identificar al filme como medio que alberga a la figura de Glubsch, es

considerar un producto audiovisual con recursos técnicos propios que dan contundencia al fin que estas obras persiguen como el desvincularse de su consideración mercantilista.

Si bien la propia materialidad de las marionetas como medio contribuye con el objetivo, es decir, la presentación y la difusión de una obra, la idea de recuperar al cine como elemento constitutivo evoca aquel momento en el que el espectador halló en las producciones cinematográficas «un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase».³¹

El cine en tanto mecanismo para producir imágenes que percibimos en movimiento y con el potencial de llegar a nuevos públicos que aprecien otras formas de creación artística, se vincula con la reproductibilidad, así como con la concepción de espectadores que pueden vivir la experiencia de manera grupal una y otra vez. «La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar [...] una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición».³² Esta acción diferida evidencia la participación del espectador quien recodifica la imagen que percibe para generar una reciprocidad que define y da sentido al acto de mirar un filme.

En este sentido, y aludiendo al sencillo esquema de “causa y efecto” que señala Foster en el párrafo anterior, pudiéramos considerar el trato entre imágenes y personas que analiza Vilém Flusser sobre el cual destaca:

³¹Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 78.

³² Hal Foster, *El retorno de lo real*, 31.

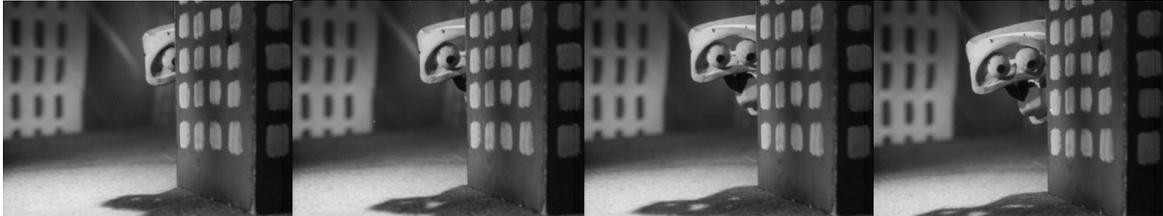
... con la recepción de las imágenes técnicas no está llegando a su fin el proceso de comunicación. Los receptores no son esponjas que simplemente absorben las imágenes técnicas; más bien, tienen que reaccionar a medida que las reciben. Vistos desde el exterior, deben actuar de acuerdo con las imágenes que reciben [...] para el mencionado trato entre imágenes y personas es decisivo que los receptores también tienen que reaccionar internamente a la imagen recibida. Deben alimentarla, entre imágenes y receptores debe surgir un arco de retroalimentación por medio del cual las imágenes son permanentemente alimentadas.³³

Momentos de ensimismamiento intensificados por reacciones colectivas han provocado desde entonces un reconocimiento de nuestro ser gracias a aquella imagen técnica que percibimos moviéndose. Así, la necesidad no sólo de ver imágenes, sino también de cómo y de cuántas veces hacerlo va incorporando nuevas interpretaciones. Un filme se vuelve contenedor de actos pasados que son presentes. Son precisamente una serie de cuadros³⁴ correspondientes a las secuencias del filme donde aparece la marioneta Glubsch los que a continuación se atienden a partir de la descripción de las posturas y movimientos para abrir el paso a las disertaciones de la retórica del material y dar cuenta de la distinción de las partes del medio (marioneta).

³³ Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas* (México: ENAP-UNAM, 2011), 51.

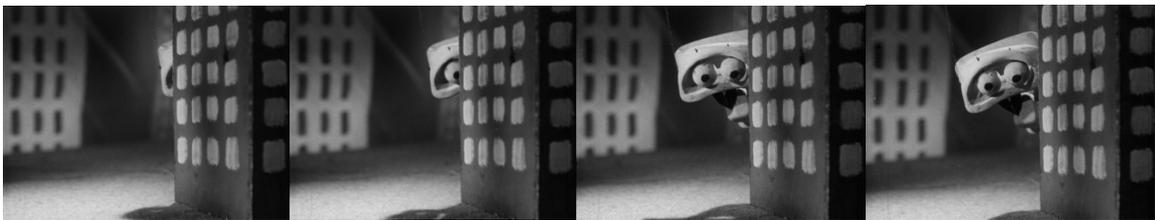
³⁴ Los cuadros están agrupados para mostrar la secuencia de cada escena donde aparece Glubsch hasta donde haya un corte. Debajo de cada grupo de cuadros aparece un código de tiempo en el que se registró cada imagen con el objetivo de dar cuenta del lapso entre el inicio y fin de cada escena.

En la primera escena, en una toma fija, el personaje hace su aparición poco a poco comenzando por su cabeza para dejar ver sus grandes ojos y una parte del tronco a modo de estar espiando. Se oculta detrás de lo parece un edificio en una escenografía citadina llena de edificios con pequeñas ventanas insinuadas con breves pinceladas, es un escenario presente en todas sus apariciones. Los colores a través de este registro se perciben en matices de gris por ser una película en blanco y negro.



1:56 1:57 1:58 1:59

Después de un corte, Glubsch con la misma actitud un tanto temerosa vuelve a asomarse, inclina la cabeza a la izquierda y dirige su mirada sutilmente a la izquierda a través de un movimiento de rotación de ambos ojos.



2:32 2:33 2:34 2:36

Posteriormente, en una toma fija aparece Glubsch de espaldas observando a los otros personajes que aparecen en grupo en un andar apresurado mientras entablan una comunicación entre ellos con voces, revolucionadas que se enciman unas sobre otras para generar un diálogo inteligible. Las extremidades de Glubsch aparecen ligeramente flexionadas, se perciben ligeras haciendo contacto los talones con el suelo, el tronco está dispuesto de manera horizontal para ocultar su cuerpo a los demás personajes.



2:37

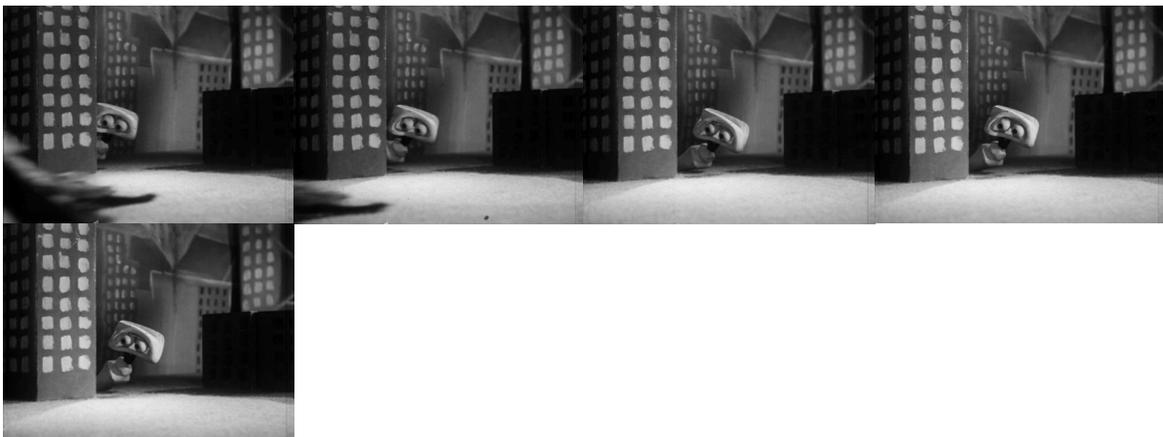
En la siguiente escena el personaje vuelve a ocultarse tras el edificio en la misma toma fija; sus movimientos son veloces, mientras retrocede su cabeza gira y se inclina ligeramente a la derecha. La flexión de su pierna izquierda se pierde para formar una diagonal desde el tronco

hasta el pie. Cabe destacar el juego de luces y sombras que se genera en el suelo con las sombras proyectadas por la escenografía y los personajes, lo que genera un ambiente saturado. Cabe distinguir aquí las telas de diferentes colores y texturas con las que están elaboradas estas otras marionetas, las cuales son manipuladas en grupo, lo que crea un contraste visual entre unidad y conjunto reforzado por la ligereza de sus apariencias en contraste con la densidad de la madera en el caso de Glubsch.



2:39 2:40 2:41 2:41. 2:41. 2:42

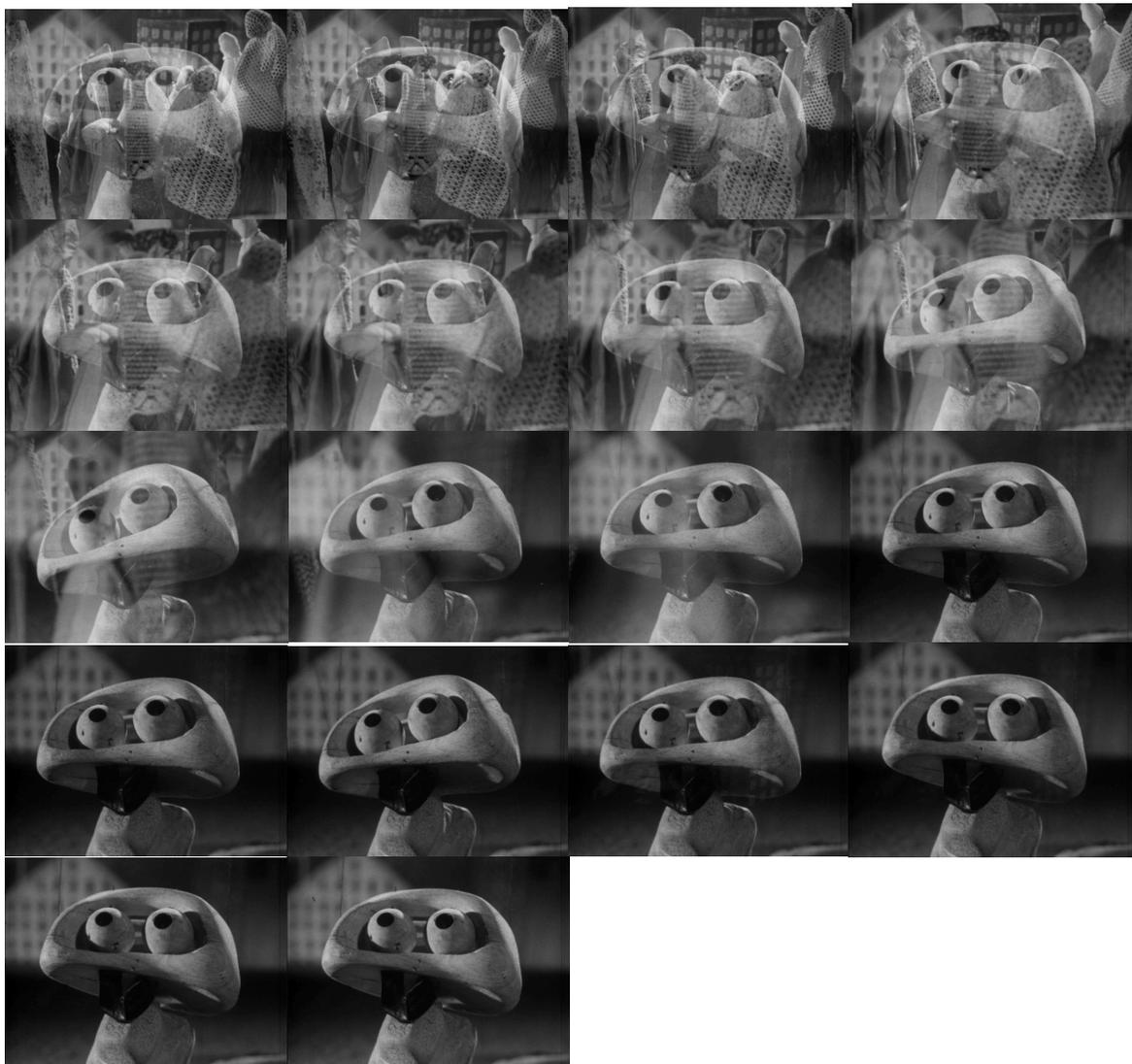
En esta escena Glubsch se muestra casi en contacto con el suelo y con los ojos direccionados hacia la izquierda, realiza un giro hacia ese mismo lado dando contundencia a la previa rotación de sus ojos a modo de seguir con la mirada a los personajes que han salido de cuadro.



2:44 2:44. 2:44 2:44 2:45

Después, aparece un traslape de dos tomas, una de ellas, la que muestra la salida de los personajes observados, y otra que es la que tomará relevancia, la cual se trata de la primera y única toma cerrada del rostro de Glubsch. De este modo observador y observados se aprecian al mismo tiempo mientras éstos se van difuminando. El personaje hace sutiles movimientos de cabeza de lado a lado mientras que sus pupilas se muestran fijas, con lo que se evidencian dos formas de manipular su cabeza, una para moverla y otra para dejar fijas

sus grandes ojos. Este sería un ejemplo aplicado a la marioneta de lo que Etienne Decroux llamó *querer no moverse*.³⁵



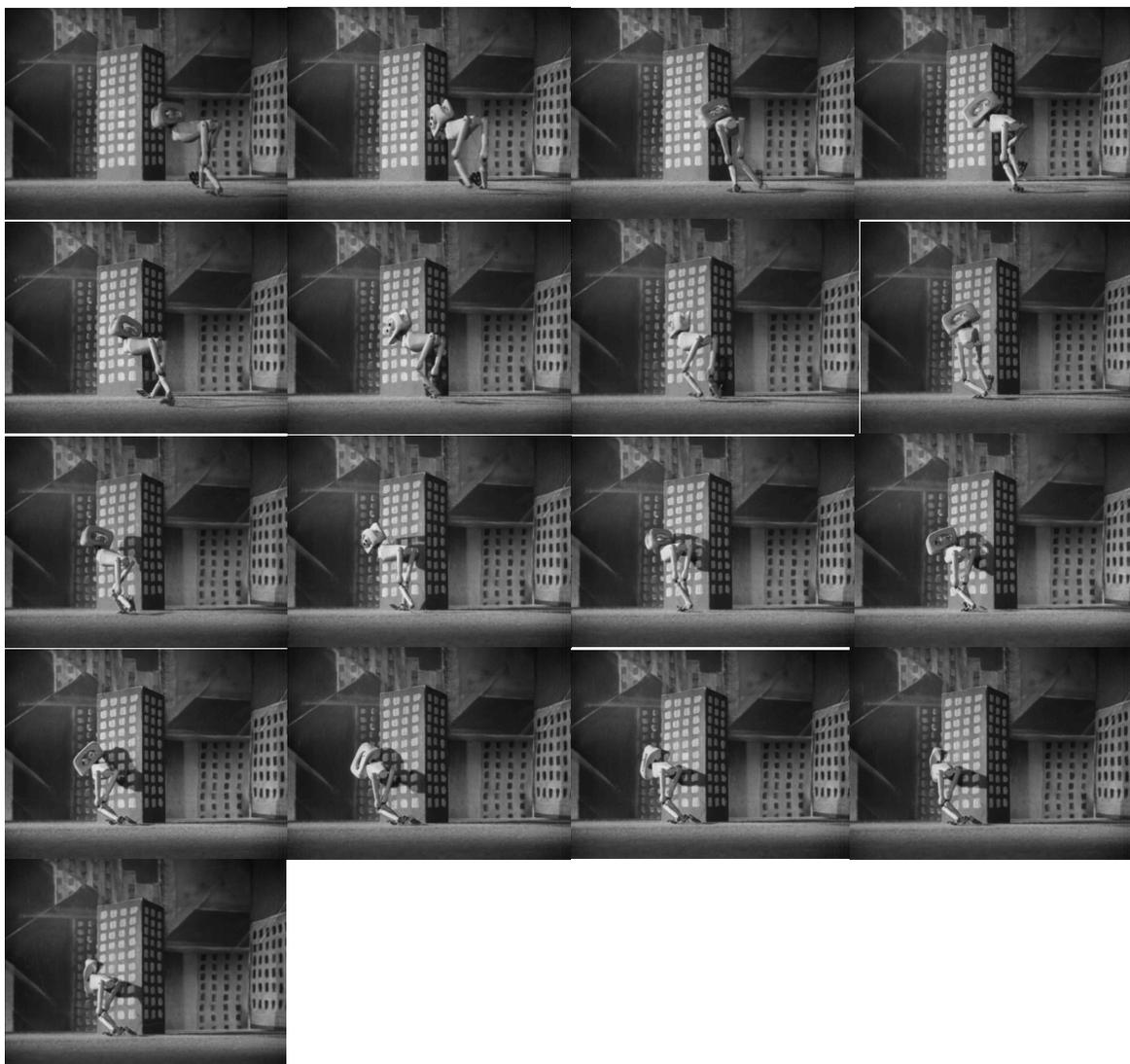
3:12. 3:13 3:14 3:15 3:16 3:16 3:16 3:17 3:17 3:18. 3:19 3:19 3:19 3:20 3:20 3:21 3:21 3:21

Esta escena resulta interesante porque deja ver el desplazamiento del personaje con un andar apresurado y sigiloso, para volverse a esconder tras el edificio y observar. La extensión de

³⁵Marco De Marinis refiere esta frase en el análisis que hace de la doble articulación al equiparar el trabajo de Meyerhold (el cual apoya en el ideal de que todo el cuerpo toma parte del movimiento de incluso el órgano más pequeño) con el de Decroux (que se basa en que lo que no se quiere movilizar tiene que permanecer inmóvil). De Marinis considera que ambos trabajos presuponen la misma idea pues en los dos está presente la concepción de un cuerpo escénico formado de órganos parcialmente autónomos así como la exigencia de un control de todos ellos por parte del actor.

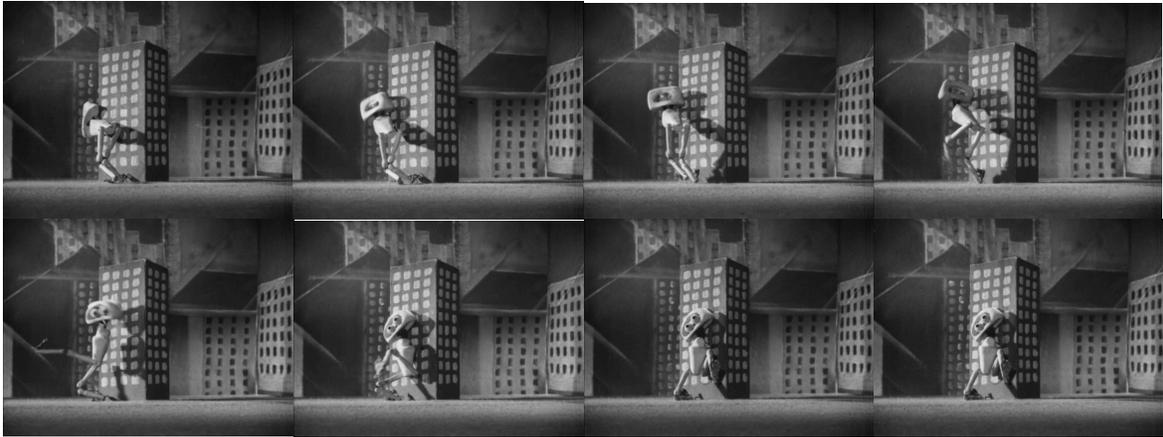
De Marinis, “Al trabajo de las acciones físicas” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (México: Escenología, 2009), 251.

sus pasos desparpajados no corresponde con la distancia avanzada, sus rodillas en ocasiones casi rozan el suelo y su tronco aparece prácticamente horizontal, perdiendo incluso la verticalidad de su calidad de homínido.



3:33 3:33 3:33 3:33 3:34 3:34. 3:34 3:34 3:34 3:35 3:35 3:35 3:35 3:36 3:36 3:36 3:36 3:37

En su última aparición lleva a cabo una acción muy singular, mientras está escondido parece que en algún momento va a ser descubierto, por lo que rápidamente se esconde totalmente de quienes pudieran descubrirlo, no así para el espectador quien en todo momento puede observar su anatomía por completo. Dicho movimiento lo realiza de manera súbita, con lo cual se pierde el control de las extremidades, una de ellas, la izquierda, en total extensión gira hacia el lado izquierdo para llegar a una postura bastante peculiar: toca el suelo con la rodilla derecha, mientras que a la pierna izquierda la mantiene flexionada hacia el frente y elevada del suelo, su cabeza se queda ladeada a la izquierda como si no quisiera moverse ni para recuperar su equilibrio.



3:43 3:44. 3:44 3:44 3:44. 3:45 3:45. 3:45

Productora y distribuidora: Constantin Film
 Título: "Marionetten" (secuencia "La noticia")
 Año: 1958
 Presentado por: *Kabaret an Fäden. "Die Klappe"*
 Productor: Dieter H. Lemmel
 Cámara: Karl Schröder
 Director: Cas Wvan den Berg
 Archivo: Münchner Stadtmuseum

A pesar de que la imagen³⁶ que proporciona el filme por un lado acota nuestra percepción del suceso como refiriera Anxo Abuín «la mirada semántica es distinta a la del teatro donde la mirada la controla el espectador»,³⁷ también abre otras posibilidades, es decir, el hecho de que sea una presentación de un teatro de marionetas pensado para mostrarse a través del encuadre de una cámara posibilita una experiencia distinta que, a su vez, permite una apreciación más a detalle (aunque no necesariamente más cercana a la realidad que observarlo directamente a una distancia considerable, pues recordemos que el filme es en

³⁶«La imagen es el contenido misterioso de un medio, la forma que adopta, lo que hace su aparición en un medio al tiempo que hace que el propio medio aparezca como medio. Permanece en la memoria como un lugar o un rostro encontrado, un paisaje o un cuerpo, un suelo o una figura, un gesto repetible o una "imagen en movimiento"».

W. J. T. Mitchell, "Image" en *Critical Terms For Media Studies* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 40.

³⁷Anxo Abuín, profesor universitario e investigador sobre teoría del teatro y los estudios culturales. Durante la Jornada *El Teatro en el Cine: Una Historia Intermedial*, organizada por el Seminario Permanente de la Escena y el Performance (SPEEP)-Posgrado UNAM, Ciudad Universitaria, 18 de febrero de 2022.

blanco y negro), además de que se cobra contundencia el efecto de teatralidad del filme, es decir, un traslado de un medio a otro a través de una mirada que el director ha dispuesto a modo de condicionamiento para involucrar al espectador como testigo del acto que percibe.

Las marionetas evidencian un proceso de abstracción conceptual y formal que se vuelve contundente con su manipulación gracias a movimientos erráticos, inestables, ligeros que remiten a un momento onírico de agitación, así como a momentos de una tranquilidad inquietante por la ausencia de personajes en el plano o por la aparición de uno solo. Como se apuntó, se trata de escenas cortas sin narrativas literarias en las que se perciben diálogos ininteligibles entre los personajes acompañados de sonidos ambientales mecánicos como producidos por el uso de herramientas. Parecieran respuestas a un contexto de agitación y expectativa en las que se plasman los resultados de ese entorno con ecos de desolación, pero en los que se dan luces de un futuro que no dejan de tener una carga de crítica política.

A modo de interpretar la descripción recién hecha sobre la manipulación de la figura de Glubsch en este entorno que brinda el set, se puede distinguir en primer momento la relevancia del equilibrio, las partes del medio que constituyen la peculiar anatomía de la marioneta dependen de él para su efectividad, veamos: el equilibrio en su anatomía es una función que depende de un sistema de contrapesos dado por los volúmenes y por las uniones a modo de articulación que el manipulador compensa por medio de los hilos; en tal caso el centro de gravedad de la marioneta se desplaza según sus distintas actitudes y movimientos.

Por lo tanto, una vez realizado el ensamblaje de la figura, la creación del personaje se constituye también dada su evolución por el espacio, es decir, la manipulación como parte de la acción escénica. En el andar, en el movimiento íntimo e incluso en la respuesta a la

inercia del cuerpo de madera, se evidencia un complejo juego que se traduce en un vaivén energético entre la marioneta y su manipulador oculto.

Pensar en la anatomía de Glubsch es considerar necesariamente la verticalidad con la que se manifiesta la línea de gravedad y que se pone en juego con cada volumen corporal que sale de dicha línea, aquí a diferencia del cuerpo humano su apoyo no son los pies, pues éstos suelen rozar el suelo ya sea con el talón o con la punta acompañado de flexiones de rodilla para intentar reforzar la idea de peso y contrarrestar el efecto de ligereza; el continuo movimiento compromete el centro de gravedad de la figura.

Los materiales con los que está constituida particularmente la marioneta: madera, metal, cuero, por sus características físicas condicionan y contribuyen con la manipulación. En las distintas acciones de Glubsch se da un desplazamiento del centro de gravedad contrarrestado por la resistencia y la tensión de los hilos. La figura se sostiene con los hilos fijados en su cabeza y el desplazamiento del eje de gravedad se evidencia con la inclinación del torso hasta observarse casi perpendicular a la verticalidad que ofrece la postura estática erguida, la cual se reduce gracias a sus movimientos vertiginosos y dinámicos. El dinamismo es expresión y significado.

La búsqueda del equilibrio en el cuerpo segmentado de Glubsch propicia el aislar y unir las partes para generar nuevas formas en el espacio. Esto hace alusión al acto del montaje cinematográfico entendiéndose como «la coordinación de un plano con el siguiente. [...] El montador elimina el material que no se quiere utilizar y une los planos elegidos, el final de

uno con el comienzo de otro». ³⁸ De este modo, un segmento tiene continuidad en algún otro que le sea más próximo y con esto se suscitan nuevos significados a partir de la postura creada al establecerse una constante construcción de algo nuevo a partir de algo ya existente. Las conexiones entre estos segmentos propician constantes interpretaciones que dotan a la figura de rasgos identitarios a partir de sus movimientos, es decir que esta concepción confiere a la marioneta de un carácter como una forma de encarnar al personaje.

La configuración anatómica de Glubsch atendida en la descripción formal previamente realizada, propone nuevas formas de considerar los segmentos que la constituyen, pues son cortes que componen una forma; aunque cercana a las definiciones de fragmento y detalle que plantea Omar Calabrese ³⁹, aquí la consideración de segmento requiere varias precisiones. Por un lado, los segmentos no tienen bordes o confines rotos, interrumpidos, ocasionados por una fractura, más bien son definidos; aunque ciertamente existe una idea de correspondencia por la propia anatomía que produce líneas visuales que sugieren este vínculo de procedencia en flujos que dan contundencia a la forma general. Por otro lado, el detalle advierte una acción de cortar, en consideración de un estado del objeto

³⁸David Bordwell y Kristin Thompson, *El Arte Cinematográfico: una Introducción* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1985), 247.

³⁹El detalle es «de-finido», es decir, hecho perceptible a partir del entero y de la operación de corte; sólo el entero y la ausencia de la operación permiten de hecho la *definición* del detalle, es decir, el gesto de poner en relieve motivado por el elemento respecto al todo al que pertenece. Dicho en otros términos: al detalle nos acercamos por medio de un precedente acercamiento a su entero; y se percibe la forma del detalle hasta que ésta queda en relación perceptible con su entero. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, trad. de Anna Giordano (Madrid: Cátedra, 1999), 89.

A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*. De hecho, desde el punto de vista discursivo, la operación de la ruptura se ha introducido en un discurso histórico y no en un discurso con huellas de la enunciación. El fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto. *Ibíd.*, 89.

anterior al corte y que presenta por una parte al detalle con confines intencionalmente bien definidos y aquel precedente que se percibe como íntegro.

No obstante, con Glubsch los segmentos, bien definidos, materialmente atienden la idea de corte, no sólo para observar algo que a simple vista no se ve al mirar la generalidad de la forma, sino también para aludir a un corte previo de trozos de madera no necesariamente de un mismo árbol, los cuales al ser reunidos conformaron una anatomía con la posibilidad de ser revisada a partir de una especie de acercamiento, esto gracias a la imagen mediada por el cine o la fotografía.

El devenir del ser humano está asociado al trabajo realizado con base en su intelecto y con sus manos como productoras y transformadoras de los materiales, por lo tanto, sus extremidades superiores se vuelven sinécdoque de lo que es el propio ser humano, el no poseerlas, si bien invita a nuevas maneras de equilibrar la figura con su manipulación, también evoca un futuro incierto en donde se desvanece la presencia de los rasgos humanizados presentes en la figura tallada por la mano de su artífice. En sus formas de madera permanece la calidez de lo que alguna vez estuvo vivo, su materialidad al desnudo parece estar expectante a recobrar vida de algún modo; al igual que nuestro cuerpo se degradará resistiendo a la frialdad que legó la industrialización del metal, para dar paso a nuevas generaciones que pongan sus ojos en el futuro.

Ahora bien, yendo a lo particular, en el caso de Glubsch en tanto objeto artístico como medio, Kati Röttger define la medialidad como «potencial de diferenciación y estructuración que se revela en el proceso de transferencia de un medio a otro, durante el cual, la neutralidad

estética (imperceptibilidad) de un medio puede desaparecer al convertirse en forma».⁴⁰ Si bien esta noción se vincula con un sentido de medio de comunicación, aplicado a Glubsch, lo anterior puede entenderse como la transferencia de un medio, en este caso el ser humano⁴¹ (ya sea el escultor que talla las formas o el propio manipulador de esas formas en el espacio) a otro, es decir, la marioneta misma:

En la marioneta que representa a un determinado personaje mediante una composición volumétrica concreta. Se puede considerar como una pieza escultórica ya que los medios expresivos utilizados para crear esa imagen son propiamente escultóricos, sin importar, al hacer esta apreciación, que los volúmenes puedan o no articularse o cambiar en su organización, puesto que, a pesar de los cambios, van a seguir representando a ese personaje, es una pieza creada para moverse o, si se prefiere, para ser movida; la representación de una acción por medio de una marioneta se lleva a cabo con movimientos reales como en el teatro o la danza, con la salvedad de que en esta ocasión esos movimientos los materializa el artista a través de esos volúmenes inertes pero articulables en el espacio y en el tiempo.⁴²

Esas transferencias no necesariamente tendrán su origen en el ser humano y pueden estar presentes en una reciprocidad medial constante como se revisó anteriormente. Encarnar un personaje remite a una consideración material, la carne que lo constituye, es decir, la misma materia que es antes y después de su manipulación, pero que dado su devenir en tanto objeto escultórico y escénico contiene una serie de aspectos inmateriales y que son posibles gracias al material con que está hecha, a su percepción visual, así como a su carácter de tangible que

⁴⁰Kati Röttger, “F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media” en *La intermedialidad. Cultura Lengua y Representación, Revista De Estudios Culturales de la Universidad Jaume I*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol 6 (2008): 37.

⁴¹Aunque en el filme se infieren dos formas de manipulación (la manual y la realizada por dispositivos mecánicos) aquí se hace referencia a la manipulación manual por medio de una cruz de mando.

⁴²Pablo de Arriba del Amo, *Materiales Didácticos Volumen II* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1993), 40.

podemos advertir sin que necesariamente la veamos en acción. Por lo tanto, hablar de una marioneta puede ser hablar del hecho escénico no solamente a manera de descripción, también de documentación gracias a su cuerpo como vestigio.

La marioneta es entonces el resultado y registro de un proceso de producción escultórica que pone en primacía a la materia y después se suma el hecho escénico que contribuye a la consideración de una materialidad. Profundizar en la concepción de una marioneta como un medio también permite ahondar en las funciones e interacciones que le dotan de significado desde su materia como detonante del hecho escénico. El objetivo de hacer vivir a los objetos gracias a una prolongación material sensible, plástica y sistemática de la escultura futurista, abre las posibilidades de atender desde esta perspectiva al fenómeno de la encarnación.

En tanto trabajo material, la marioneta Glubsch hecha con madera, material que se percibe a simple vista, proyecta, por ese simple hecho, ciertas características que la hacen evidenciar su auténtica naturaleza. Osvaldo López Chuhurra en la década de los sesenta trabajó en una serie de consideraciones al respecto, afirmando que el escultor elige la materia por poseer una “calidad de primer grado”, pues ve en ella «el “médium” que necesita para descargar su “sentimiento vital”»,⁴³ lo que en el sentido de esta disertación implica cierta transferencia.

⁴³Osvaldo López Chuhurra, *Qué es la escultura* (Buenos Aires: Colección Esquemas, 1967), 23.

Esta nueva materia vive sustentada por una “calidad de segundo grado”. Es la materia de siempre, pero con una nueva significación: sería legítimo decir que, si antes tenía una significación, en cuanto materia de la naturaleza, ahora ha alcanzado una significación “intencionada” que compromete también la forma, causa de su transformación.

La calidad de primer grado de una materia es eso: materia, “carne” de la escultura; la calidad de segundo grado es más que eso: es el “espíritu” que anima a la carne.⁴⁴

Por supuesto que esta distinción no es necesariamente igual de clara y oportuna para todas las marionetas elaboradas para “*Die Klappe*”, pues muchas de ellas se hicieron con diversos materiales, algunos resultado de procesos industriales como alambres, láminas de metales o telas; en el caso del metal (no pintado) puede ser aún perceptible esa “calidad de primer grado”. De cualquier modo, el proceso de elaboración es importante pues al inicio del filme se muestra una escena en la que se aparecen unas manos torciendo un pedazo de metal con unas pinzas como previo a la secuencia “La Noticia”.



Imagen correspondiente a la película “*Marionetten*”, de 1958.

⁴⁴López Chuhurra, *Qué es la escultura*, 27.

Como partes del medio se pueden considerar las parcialidades anatómicas realizadas con madera, las uniones entre las mismas hechas con cuero y metal, así como los hilos, a los que hay que distinguir como aquella parte potencialmente importante pues es la que vincula a modo de vector a las demás partes del medio (marioneta) y a éstas con el manipulador.

Retomando a Kati Röttger en cuanto a la antes mencionada transferencia entre los medios, se propone aquí la transferencia pero entre las partes del medio y la aplicación del desvanecimiento de su imperceptibilidad para identificar cómo contribuye la diferenciación entre dichas partes del medio al fenómeno de la encarnación escultórica.

Dicho esto, es importante reflexionar a qué se refiere Röttger con la imperceptibilidad de un medio que desaparece al convertirse en forma y cómo opera dicha característica. Entonces, si para que exista una medialidad en el proceso de encarnación de la marioneta tenemos que identificar una diferenciación durante las transferencias de un medio a otro al convertirse en forma, tendría que entenderse una fluctuante identificación del medio, es decir, de él o los cuerpos que adquieren distintas formas durante su manipulación. Pero, ¿acaso el estar conscientes de esos tránsitos no contribuye a romper con la idea de un objeto vivo? Más allá de recurrir meramente a la convención en la que el espectador colabora para creer en aquello que sucede en el teatro de marionetas, resulta oportuno citar a Lambert Wiesing quien refiere la necesidad de «abogar por un concepto de medio que tenga más sentido y menos significado, más intención y menos extensión. Y esto, precisamente, sólo puede lograrse

asegurando estrictamente que las características necesarias de los medios no sean tratadas como suficientes». ⁴⁵

Wiesing también habla acerca de dos conceptos fundamentales en el medio, la transparencia y la opacidad como aquellas características que permiten percibir algo, pero sin que el medio pase desapercibido. Menciona como ejemplo el uso de los zapatos y los calcetines que permiten percibir las características del suelo, pero con la distinción de hacerlo desde un reconocimiento del uso de los mismos, es decir, obtener un conocimiento mediado en el que, tanto los calcetines como los zapatos permitan la percepción del suelo al no estar “tematizados”. ⁴⁶ En otras palabras, la transparencia es una propiedad del medio.

Con lo anterior se puede entender a los hilos como extensión del cuerpo, con los que, al igual que los calcetines, se percibe lo que no se toca, el propio cuerpo de la marioneta, su transparencia dependerá entonces de su constitución material y también de la tematización u opacamiento resultado de la habilidad del manipulador para lograr los movimientos de la figura articulada en la escena.

Al respecto, es conveniente mencionar dos formas de vinculación que establecen los hilos. La primera, al conectar al manipulador y a la marioneta para lograr el movimiento de la misma y posibilitar la transferencia de las características físicas de la materia a dicho manipulador. Hay una segunda relación que es la que permite al espectador ver a un cuerpo escultórico que se mueve en escena gracias a la transparencia de la parte del medio, es decir, los hilos, y que contribuye con reforzar la convención del espectador al presenciar un teatro

⁴⁵Wiesing, “What Are Media?”, 96.

⁴⁶Ibid.

de marionetas aceptándolas como seres vivos autónomos, pues además pueden incluso, invisibilizar al manipulador. Pero, como ya mencionaba Wiesing, si hay transparencia hay cierto grado de opacidad, una forma de tematizar al medio. Por ello, podemos considerar a la tematización como una forma de hacer perceptible al medio y con ello convertirlo en forma para distinguir entonces un proceso medial.⁴⁷

A pesar de que este fenómeno pudiera parecer contradictorio según Wiesing, él mismo alude la indisociabilidad que hay entre la transparencia y la opacidad, por lo tanto, entender la necesidad de una perceptibilidad del medio se convierte en una característica *sine qua non* del mismo. Sin embargo, otro factor que refuerza esta situación es la constante alternancia que hay de perceptibilidad e imperceptibilidad, de transparencia y de opacidad del medio en un juego perceptual en el que el individuo es componente necesario.

Entonces, la transparencia de los hilos entendidos como una parte del medio permite ver aquello que el espectador no puede tocar,⁴⁸ es decir, la otra parte del medio, el objeto animado. Así, las partes del medio pueden funcionar en un juego parcial de perceptibilidad e imperceptibilidad en pos del cumplimiento del medio en general.

Pero, si bien se ha hecho referencia a que la materia posibilita cuestiones inmateriales, esto no sólo se refiere a ver un objeto que “vive” en escena olvidándonos de su manipulación, también permite identificar el carácter evocador de la marioneta como característica necesaria del medio. Así, hay un cumplimiento más integral de la encarnación, invitando al

⁴⁷En el caso del registro filmico descrito, el espectador estará en otro tiempo y espacio, y si bien esto corta con el fenómeno de la convivencia al dejar de lado la relación en diferentes niveles de un público “en vivo”, también abre la posibilidad de recurrir a dispositivos tecnológicos que fungen como un cristal incluso tan claro que nos permite ver a detalle algo olvidando el dispositivo mismo que nos permite ver. Hace posible otras interacciones interpersonales que incluyen procesos de producción y recepción.

⁴⁸Salvo espectáculos concebidos para la participación activa del espectador al manipular las figuras.

espectador a la vivencia no sólo en el momento de su manipulación, sino también a la evocación de ese evento sucedido y que es detonado por la propia materialidad de medio, veamos: «Los seres humanos son capaces de producir algo que no tiene propiedades físicas por medio de técnicas de producción que pueden describirse físicamente».⁴⁹ Esta frase advierte la distinción de la génesis en los procesos físicos, por lo que la génesis de la marioneta en tanto producto puede tener su origen en la ya descrita materia escultórica. Por lo tanto, las memorias y las evocaciones se propician a partir del proceso escultórico para construir la marioneta, pero también desde aquello que detona la materialidad durante la manipulación escénica, como ya se ha mencionado anteriormente y a este fenómeno no físico es a lo que se le puede llamar validez, según Wiesing.

Estos eventos detonados surgen entonces a partir de aquello que ya no es más; mientras la marioneta aparezca fuera del tiempo y nos permita superar nuestras limitaciones humanas, será un medio que nos permita oscilar entre lo empírico y la validez, entre la materialidad del medio y las realidades mentales.

El fenómeno de la materialidad, o el efecto de materialidad, el resultado final del proceso por el que uno se convence de la materialidad de algo [...] Para comprender los lenguajes que emanan de los materiales o de las atmósferas vinculadas a ellos hay que considerar especialmente lo que sucede una vez que el trabajo del artista ha concluido, una vez que los materiales se someten a las fuerzas del tiempo, la gravedad o los elementos [...] No se trata de "un bloque de sensaciones corporales palpitantes que un sujeto pueda llevar consigo de alegría o de ira, sino de la sensación de tal o cual sustancia o material, la sensación encarnada

⁴⁹Wiesing, "What Are Media?", 97.

como y en formas materiales, "la sonrisa del aceite, el gesto de la arcilla cocida, el empuje del metal".⁵⁰

Otra manera de reflexionar en lo anterior es a partir de la mediación del medio que involucra la percepción sensitiva y el consecuente proceso interpretativo, que puede abarcar ciertos objetos (en este caso la marioneta) de la "experiencia vivida" o *Erleben* (como pudiera ser la presentación de la manipulación escénica de la marioneta), que Hans Ulrich 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.⁵¹

La marioneta se vuelve un objeto autorreferencial, en el que nos reconocemos por medio de una contemplación ensimismada que logra proyectar nuestra presencia en un objeto cultural hecho con la mano del ser humano, para lograr conectar aquello que vamos separando al vivir, nuestra conexión con los objetos, como una forma de establecer un contacto con el mundo exterior. «Conocemos el mundo, además, sólo en la medida en que está mediado por los sentidos, uno de los cuales, el tacto, parece proporcionar un acceso privilegiado al físico;

⁵⁰Petra Lange-Berndt, "Introduction//How to be Complicit with Materials" en *Materiality. Documents of Contemporary Art*. (Cambridge: MIT Press, 2015), 17.

⁵¹Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 18.

de hecho, la distinción inmaterial / material a menudo se afirma como la diferencia entre lo visible y lo tangible». ⁵² No obstante, ese complejo mundo interpretado es, a fin de cuentas, resultado de la necesidad que tenemos de entender nuestro mundo, de construir nuestra historia a partir de objetos, conceptos y significaciones que habitan en nuestra mente.

Conclusiones

El vínculo de los artistas plásticos y teatrales en la posguerra no sólo abrió nuevos modos de quehaceres artísticos, sino también redefinió sus propios conceptos. En esta redefinición es decisiva la cancelación de la ilusión escénica del “como si” en beneficio de un trabajo con lo real entendido de muy diversos modos en función de la herencia vanguardista, tanto por el uso de materiales no convencionales como por su tratamiento. El deseo de una relación directa con el espectador motivó algunas de las aproximaciones de los artistas a lo teatral en la época de vanguardia (cabarets, veladas, fiestas, acciones...).

Para los años cincuenta, ya no bastaba con provocar la interacción: se trataba más bien de trabajar con ella. La relación entre artistas y espectadores por medio del dispositivo escénico se convierte en eje del discurso, hasta tal punto, que los límites se difuminan y la

⁵²Bill Brown, “Materiality” en *Critical Terms For Media Studies* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 49.

dimensión colaborativa de estas prácticas se extiende tanto a quienes producen como a quienes participan, ya no tanto como espectadores, sino más bien como testigos o invitados.

Por otro lado, el propio término de medio ofrece un gran número de posibilidades, pero como en muchos casos de abordajes relativamente recientes, también ofrece complejidades incluso en la definición o sistematización del mismo. Lo cierto es que hay un camino por recorrer en consideración de las formulaciones teóricas regionales y con ello en la atención a propuestas metodológicas para el estudio y la identificación de los fenómenos que en torno a él se suscitan o se constituyen, tal es el caso de lo que aconteció con estas marionetas en el paradigmático contexto de la posguerra.

Específicamente, Glubsch se vuelve una marioneta reconocida como un objeto escénico, un indicador de procesos, es entonces un objeto encarnado, las particularidades de su manufactura evidencian la preocupación de servir a una teatralidad en la que se refleje la intención de hacer algo con aquel espectador del acto escénico quien tiene la posibilidad de recrear imágenes en su mente y evocar momentos dentro de sí. La responsabilidad de la teatralidad es, en este caso, que un objeto encarnado puede hacer algo más con quién lo atiende como condicionar su estadía y su presencia para convertirlo de un espectador a un testigo activo en el que la interacción de las mediaciones presentes en el fenómeno del que forma parte repercuten de una u otra manera al interior de su ser individual.

El análisis realizado a la figura de Glubsch muestra cómo el desarrollo de un teatro integrador, abierto a la mediación que sumó al aparato filmico como una manera de perpetuar el evento a espectadores-participantes futuros, contrarresta la aparente despreocupación de su preservación dentro o fuera del marco de la presentación escénica. Ejemplo de ello son los

pequeños huecos redondos en los globos oculares y en la parte inferior de la cabeza, indicios de la presencia de algún insecto xilófago, ello supone un nulo tratamiento para evitar plagas (previo o posterior a su elaboración).

Sumado a lo anterior, las hendiduras porosas dispuestas horizontalmente del lado izquierdo de la cabeza, una grieta vertical en la pierna derecha a la altura de la rodilla producida por los agujeros en los de los que estaría atado el hilo (como se comprueba en la rodilla izquierda) o las pequeñas manchas como puntos de pintura color café oscuro en la parte superior de la pierna izquierda y una mancha horizontal del mismo color un poco más abajo, insinúan un tratamiento de los medios materiales no muy prolijo y posiblemente la despreocupación del artista por que fuera “eterna”.

Presumiblemente, las marionetas de “*Die Klappe*” tampoco fueron pensadas como objetos de archivo, ni objetos parte de una colección o del acervo de un museo, sin embargo, las mediaciones que posibilitó el cine contribuyeron con nutrir ese fenómeno al que, aunque tematizado actualmente podemos acceder. Resulta interesante pensar que el grado de iconicidad que ofrece el cine da certidumbre de que aquello que observamos es real. Así, toda clase de imágenes cinematográficas tienen el potencial de recibirse como realidades objetivas detonantes de procesos de asimilación e interpretación que las vuelven subjetivas, pues no hay conocimiento inmediato; la mediación ayuda a la comprensión del mismo arte. El cine con su cualidad de reproducible es una manifestación artística que hace tambalear el carácter de original y de auténtico dentro de las manifestaciones artísticas que garantizaban con ello una experiencia única e irrepetible.

En Glubsch, proponer a la materialidad como característica necesaria en la marioneta entendida como medio contribuye con el carácter transferencial de la figura. Si bien esta transferencia funciona como una suerte de encarnación en un medio particular, también está presente en la transferencia que existe entre las partes del medio. Es fundamental precisar que, al atender al medio desde su materialidad no necesariamente se le está despojando de su carácter de portador de significados, ni tampoco son dessemantizados, pues se relacionan en un mismo universo dramatizado que los unifica.

Esta pieza realizada con técnicas escultóricas como el ensamblaje y la escultura construida, encuentra un sustento en las propuestas vanguardistas que concibieron al cuerpo constituido por extensiones plásticas elaboradas con madera, cartón, vidrio, cemento, hierro, cuero, tela, entre otros muchos. Si acaso alguna parcialidad anatómica no contribuye al ritmo plástico, no hay entonces necesidad de su presencia, el cuerpo, ha de prescindir de los brazos como en el caso de la marioneta que ocupó el presente texto. En esta obra contemporánea que contienen el potencial interpretativo de las artes escénicas y de las artes visuales, la plasticidad modela forma y espacio, lo que da como resultado una renovada plástica escénica que incluye a su vez al lenguaje teatral y filmico en pos de una nueva realidad materializada por la estética de una figura articulada.

Profundizar en la concepción de una marioneta como un medio también permite ahondar en las funciones e interacciones que le dotan de significado desde su materialidad como detonante del hecho escénico al configurarse a partir de un conjunto de materiales constituidos que corresponde a una postura estética, la cual genera una imagen metafórica

con rastros de procesos mediales como herencia de las conexiones y vínculos que la constituyen.

Fuentes de información:

Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. El tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna*. México: INBA, 1998.

Barba, Eugenio. “Dramaturgia”, “Meyerhold: el grotesco, es decir la biomecánica”, “Partitura y subpartitura” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología, 2009.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*. Traducción de Andrés E. Wikert. México: Ítaca, 2003.

Boccioni, Uberto. Manifiesto técnico de la escultura futurista.
<https://es.scribd.com/document/275542588/Manifiesto-de-La-Escultura-Futurista-BOCCIONI#>

Bordwell, David y Kristin Thompson. *El Arte Cinematográfico: una Introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica 1985.

Brown, Bill. “Materiality” en *Critical Terms For Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca (L' era neobarocca)*. Traducción de Anna Giordano. Madrid: Cátedra, 1999.

Cirlot, Lourdes, ed. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1999.

Clüver, Claus. “Intermediality and interarts studies” en *Changing borders. Contemporary positions in Intermediality*. Sweden: Intermedia Studies Press, 2007.

Cruz, Roberto. “Medio” en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: FFL-UNAM, 2021.

De Arriba del Amo, Pablo. *Materiales Didácticos Volumen II*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1993.

De Marinis, Marco. “Al trabajo de las acciones físicas” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología, 2009.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción de Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Forma, 1979.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, traducción de Diana González Martín y David Martínez Parucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: ENAP-UNAM, 2011.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

Ingold, Tim. *Materials against materiality. Archaeological Dialogues*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

Lange-Berndt, Petra. “Introduction//How to Be Complicit with Materials” en *Materiality. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2015.

López Chuhurra, Osvaldo. *Qué es la escultura*. Buenos Aires: Colección Esquemas, 1967.

Mitchell, W. J. T. “Image” en *Critical Terms For Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Röttger, Kati. “F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media” en *La intermedialidad. Cultura Lenguaje y Representación, Revista De Estudios Culturales de la Universidad Jaume I*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol 6 (2008): 37

Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

Schino, Mirella. “Natural y orgánico” en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología, 2009.

Ulrich Gumbrecht, Hans. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir (Production of Presence: What Meaning cannot Convey)*. Traducción de Aldo Maazzucchelli. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

Wiesing, Lambert. “What Are Media?” en *Technē/Technology. Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*. Amsterdam: Amsterdam University Press, (2014): 93.

Páginas en internet:

Figuren Theater Forum Munchen. *Halt! "Die Klappe"*.
<http://archiv.figurentheater-gfp.de/ausstellung-halt-die-klappe.php>

Münchner Stadtmuseum. Puppentheater Marionettentheater "Die Klappe".
<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/liste/alben/puppentheater-marionettentheater-die-klappe-19>

"Oskar Schlemmer", "Museo Nacional Reina Sofia".
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oskar-schlemmer>.

Sammlung Puppentheater / Schaustellerei Des Münchner Stadtmuseum
<https://figurentheater-gfp.de/puppentheater-sammlung.php>