

Magnetismo marionético. Un acercamiento al enigma en objetos animados*

Puppet Magnetism. An Approach to Enigma in Animated Objects

Sofía Valentina Arévalo Reyes

Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile

sofia.arevalo@usach.cl

Resumen

El presente artículo constituye una propuesta de análisis para acercarnos al enigma que emana de los objetos presentes en la escena teatral, cuyo poder de atracción denominamos "magnetismo objetual". En concreto, se revisará el caso de los objetos animados, de los cuales emanaría un magnetismo de carácter marionético, capaz de causar simultáneamente una sensación de fascinación y rechazo, que estará potenciada por estrategias escénicas y por la disposición perceptiva del espectador. Como se puntualizará, este magnetismo marionético dependerá de una serie de fluctuaciones producidas entre las oscilaciones de presencia y ausencia, las intermitencias de elementos vivos y muertos, y el establecimiento de vínculos entre humanos y objetos animados.

Palabras clave:

Magnetismo objetual - magnetismo marionético - enigma objetual - objetos animados - títeres - marionetas.

Abstract

The present article constitutes a proposal of analysis to approach the enigma that emanates from the objects present in the theatrical scene, whose power of attraction we call "object magnetism". Specifically, we will review the case of animated objects emanating a puppet magnetism capable of simultaneously causing a sensation of fascination and rejection, which scenic strategies will enhance and by the perceptual disposition of the audience. As will be appreciated, this puppet magnetism will depend on fluctuations produced between the oscillations of presence and absence, the intermittences of living and dead elements and the establishment of links between humans and animated objects.

Keywords:

Puppet magnetism - object magnetism - object enigma - animated objects - puppets.

* Este artículo es parte de mi investigación doctoral denominada "Magnetismo objetual. Una propuesta de acercamiento al enigma del objeto escénico", tesis perteneciente al programa de Doctorado en Filosofía mención estética y teoría del arte de la Universidad de Chile, en cotutela con la Universidad de Leipzig y cuyos tutores son Mauricio Barría y Alfonso de Toro.

Introducción

Imaginemos la siguiente escena: vamos caminando de manera distraída por la calle y de pronto en nuestro recorrido vemos un objeto que llama nuestra atención. Primeramente, lo miramos de reojo, pero esta acción no termina por satisfacer del todo nuestra curiosidad, por lo que decidimos voltear la mirada hacia él y observarlo con mayor detención. De igual modo, este esfuerzo pareciera ser insuficiente, por lo que optamos por acercarnos cada vez más al objeto, mientras comienza a aparecer en nosotros una sensación contradictoria que nos impide definir si nos causa fascinación o rechazo. El objeto ha logrado su cometido: nos tiene cautivos.

Como veremos a continuación, la impresión de ambivalencia descrita, con diferentes variantes dependiendo de cada contexto y de cada sujeto, es lo que eventualmente nos puede causar el encuentro con un determinado títere, marioneta, figura, forma u objeto animado¹, criatura que nos puede atraer y/o perturbar con su presencia. Para intentar esclarecer la sensación contradictoria descrita, este escrito propone la existencia de un "magnetismo objetual" que, aplicado a títeres, marionetas y objetos animados, correspondería a un magnetismo de carácter marionético.

Para acercarnos a la comprensión de estos conceptos, realizaremos un recorrido por el enigma presente en los objetos y por los antecedentes de otros tipos de magnetismo, lo que nos conducirá al magnetismo objetual y marionético, y a la serie de fluctuaciones de las cuales dependerían. Entre ellas, las oscilaciones de presencia y ausencia entre objetos animados y animadores, las intermitencias de vida y muerte entre objetos que cobran vida y sujetos que se objetualizan y, finalmente, los vínculos existentes entre elementos heterogéneos, sujetos, objetos e híbridos que interactúan escénicamente.

Esta propuesta de análisis es de carácter absolutamente flexible y su aplicación dependerá de cada obra de teatro animado en particular. Junto con lo anterior, resulta necesario precisar que el siguiente escrito tiene un carácter panorámico y pretende ser una reflexión en la que se vean involucradas disciplinas diferentes como la filosofía, la psicología, las ciencias, la literatura o la teoría teatral, entre otras. En este sentido, y dada la amplitud de la temática, para poder reflexionar con mayor detención teórica en el recorrido conceptual propuesto, no será posible adentrarnos en un caso teatral específico. Pese a esto, resulta necesario recalcar que el presente análisis fue ideado, considerando distintas estéticas objetuales y obras de naturaleza animada.

Enigma objetual

Existen diferentes posturas para definir qué se entiende por títeres, marionetas y objetos animados, los que actualmente sobrepasarían la noción de ser un tipo de objeto antropomorfizado o

¹ Los vocablos títere y marioneta suelen ser usados como sinónimos. Sin embargo, tienen orígenes distintos y significados y precisiones diferentes de acuerdo con cada artista. Para algunos, la marioneta es exclusivamente el muñeco manipulado por hilos, mientras que el títere sería aquel objeto animado en altura con las manos del titiritero y que se conoce específicamente como títere de guante o guiñol. Por su parte, el objeto animado sería cualquier objeto que sufre algún tipo de transformación, ya sea esta de humanización y/o animación escénica. Junto con esto, existen otras denominaciones, como la corriente francesa que utiliza el término "figura" y la propuesta de Ana María Amaral, quien se refiere a este tipo de estructuras como "formas animadas". Para efectos de este capítulo, no realizaremos mayor distinción entre estos conceptos y utilizaremos la propuesta de magnetismo marionético, ya que permite un cambio más fluido de categorización gramatical.

humanizado que es animado o manipulado por un sujeto². Así, para el teórico polaco Henryk Jurkowski, la marioneta es principalmente transformación, siendo un objeto determinado que se vuelve carácter en escena y que va mutando de acuerdo con ella (37). Por otra parte, para Maryse Badiou una marioneta es “un objeto manipulado por una o más personas, confeccionada con materiales cualesquiera, de representación figurativa o abstracta y apropiada para intervenir tanto en un ritual colectivo como en una exhibición que tenga como finalidad la diversión” (34). En relación con la escena contemporánea de títeres, para Didier Plassard, la animación y las cualidades cinéticas ya no serían suficientes para delimitar lo que hace actualmente un títere en escena, debido a que este tiene otras exigencias como la confrontación de su fuerza inercial con la energía del intérprete humano (Plassard y Graziolli 60-61).

Considerando lo anterior, para efectos de este escrito, títeres y marionetas serían un tipo de objeto de diferentes formas, que puede o no animarse en escena y en el que se articulan una serie transformaciones e intermitencias que se activan por el vínculo que se establece con el intérprete humano y por la interpretación subjetiva del espectador. Como veremos a continuación, por pertenecer a la categoría objetual, títeres y marionetas estarían en una zona de indeterminación, lo que los vuelve eventualmente enigmáticos.

En este sentido y adentrándonos en el objeto³, este ha sido estudiado desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia del pensamiento, sin que exista un consenso sobre su naturaleza, límites y sistema relacional con el sujeto. De acuerdo con esto, podemos considerar lo que apunta Ernst Bloch, al mencionar que solo se puede conocer una cara de las cosas, mientras que la otra permanece oculta. A esta parte le llama el dorso o la espalda de las cosas: “Delante de nosotros todo está claro o se ha hecho luz, pero ningún hombre sabe qué hay a la espalda de las cosas, pues sólo vemos su parte de adelante y dónde todo fluctúa” (Bloch 145). Relacionado con esta idea, Heidegger también se refiere a lo oculto de la cosa. En sus reflexiones plantea que la cercanía y, por tanto, aquello que se mantiene a corta distancia del sujeto, es decir las cosas, constituye a su vez una distancia, en el sentido de que aquello cercano a nosotros, sigue estando ausente y oculto, no apareciendo como lo que realmente es (“La cosa” 144). Así, existiría una contradicción de no poder descifrar a las cosas, pese a su cercanía. Heidegger señala: “La cosidad de la cosa permanece oculta, olvidada. La esencia de la cosa no accede nunca a la patencia, es decir, al lenguaje. Esto es lo que queremos decir cuando hablamos de la aniquilación de la cosa como cosa. Esta aniquilación es tan inquietante...” (148). Según Heidegger el saber vinculante de la ciencia ha aniquilado a las cosas, anulándolas, ya sea por estar alejada o demasiado cerca de la vida que las aplasta (*La pregunta por la cosa* 32). Las cosas siguen siendo cosas, pero no se han revelado para nosotros en nuestro mundo cotidiano, lo que impediría que las cosas se puedan mostrar cómo son, es decir, puedan revelar su cosidad.

2 Como veremos más adelante, animar y manipular también presentan diferencias conceptuales. Animar permite dotar de alma o vida a un objeto inerte, mientras que manipular ha sido asociado con mover un objeto de un lugar a otro. En este escrito, ambas opciones serán consideradas como posibilidades de interacción entre el sujeto y las objetualidades.

3 Para efectos de este escrito se utilizará preponderantemente la palabra objeto versus cosa, ya que el objeto estaría desposeído de una categorización superior, pudiendo sufrir una transformación que lo liberaría del sometimiento jerárquico. En otras palabras, puede devenir en cosa. Junto con esto, se prefiere la palabra objeto, ya que tiene su contrapartida en el sujeto, lo que permite que se mantenga y desarme el binarismo existente entre objeto y sujeto. Finalmente, se prefiere el vocablo objeto, ya que es más flexible para cambiar de categoría gramatical.

Debido a este ocultamiento de la cosa, se generaría una sensación enigmática, en el sentido de que la cosa sigue estando descartada como tal, no pudiendo ser completamente representada por el sujeto. De acuerdo con Bloch, este enigma presente en las cosas podría generar un efecto angustioso en el ser humano al verse imposibilitado de acceder a aquello que controla. De este modo, Bloch señala que la cara oculta de las cosas y su vida propia irracional quedan demarcadas como algo amenazador, como una X que está más allá de las máscaras acostumbradas (145). Por tanto, al enigma de las cosas le sucedería eventualmente un efecto que puede ser entendido como una sensación amenazante, angustiosa o inquietante. Según esto, en cada época se han conceptualizado diferentes sensaciones de acuerdo con cada contexto; algunas de estas han sido: lo sublime de Edmund Burke; lo ominoso (*unheimlich*) de Sigmund Freud y Ernst Jentsch⁴; el *uncanny valley effect* propuesto por Masahiro Mori para referirse a los robots hiperrealistas, entre otras, y que en esta ocasión y referido a la escena teatral llamaremos magnetismo objetual, lo cual será precisado en el siguiente apartado.

Considerando lo anterior, ante la imposibilidad de determinar a la cosa, necesitaríamos de ciertas expresiones artísticas que nos ayuden a acercarnos a ellas y, con esto, a la develación del enigma que encierran y sus potenciales efectos inquietantes. Centrándonos en el teatro de animación, para Ana María Amaral, quien utiliza el nombre de teatro de formas animadas, serían las formas transfiguradas por el movimiento de la animación las que volverían a los objetos enigmáticos para los ojos de los espectadores (19). De este modo, una posibilidad para la manifestación del enigma objetual sería a partir de las decisiones artísticas que se toman al animar los objetos dispuestos escénicamente de una determinada manera:

Los objetos que en un primer momento nos parecen simples cosas para usar, en la escena se transforman, emergen cargados de ambigüedades y simbologías. Entonces nos damos cuenta de lo frágil que es esta diferencia que distingue un objeto sagrado de uno profano. Un simple objeto cotidiano, en escena, con las luces del escenario proyectadas sobre él, ya asume una carga de significados. Se convierte en un enigma (213).

Desde otra arista, referida a los objetos del teatro documental de objetos, la objetóloga Shaday Larios menciona que el arte dramático requiere de una expansión de los sentidos del objeto. Esto estaría en relación con su vitalidad poética, marcada, a su vez, por su "carácter desobediente" y por no dejarse "atrapar por un significado que lo cierre y lo identifique en una sola de sus vertientes" (138). Considerando esto y acercándose a una definición, Larios entiende el enigma referido al objeto cotidiano como un principio compositivo en el cual el objeto se vuelve polisémico y sugerente, deambulando entre cuanta información oculta y cuanta transmite (138). El enigma sería parte del aspecto metafísico del objeto y se produciría porque hay datos que se suprimen de él, cancelando su sentido unívoco y permaneciendo inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia (138).

La consideración previa resulta significativa, ya que permite situarnos en una zona confusa que posibilita evidenciar lo que permanece oculto o indescifrable en el objeto, y que eventual-

4 Freud menciona que el primero en utilizar este término fue el psiquiatra Ernst Jentsch, para el cual lo ominoso se relacionaba con lo novedoso, siendo algo dentro de lo cual nos desorientamos.

mente despertaría el enigma latente en él. Valiéndonos de esta base, el enigma del objeto, ya sea animado o no, se vería potenciado por los mecanismos y estrategias escénicas que intensifican o disminuyen su presencia, lo contextualizan o descontextualizan, impidiendo que podamos descifrar del todo su naturaleza y/o sentido. Esto terminaría por activar ciertas sensaciones reprimidas, angustiosas o inquietantes en el sujeto y eventual espectador.

Precisando lo mencionado en la figura del títere, este efecto inquietante podría producirse, ya que resultaría posible considerar que ciertas figuras marionéticas, en ciertos contextos, permitirían un reencuentro con algún momento pasado del sujeto, aflorando en él aspectos reprimidos. De este modo, si consideramos que, desde tiempos indeterminados, máscaras, títeres, marionetas, muñecas, entre otros objetos, han sido utilizados por los seres humanos para entender y crear un imaginario de su realidad, entonces, de alguna manera, estos objetos serían parte importante de su desarrollo. En este sentido, tal como explicita John Bell, los títeres podrían transmitir la esencia de los antiguos deseos humanos de jugar con el mundo material, con el objetivo de que, mediante la intervención humana, las distintas materialidades se muevan, hablen y parezcan tener vida propia (42). Por tanto, ante la presencia de un objeto determinado que remite a un pasado, el sujeto se reencontraría con un antiguo deseo, con algo que es parte de él mismo, despertando en él distintas sensaciones que desestabilizan su realidad.

En relación con esto último, considerando la lectura de Jacques Lacan, el objeto que nos causa una eventual fascinación podría ser un objeto reencontrado que se ha perdido entre tantas experiencias, sin que conscientemente sepamos de esta pérdida. Esto implicaría que, por alguna razón olvidada o reprimida, cuando nos reencontramos con algo que remite al objeto perdido se desequilibra nuestro mundo. En palabras de Lacan: "El objeto es por su naturaleza, un objeto reencontrado. Que haya sido perdido, es su consecuencia, pero retroactivamente. Y entonces, es rehallado sin que sepamos que ha sido perdido más que por estos nuevos hallazgos" (147). El objeto puesto en ciertos contextos podría acercarse al registro de lo real, considerándolo como aquello que se repite y que nos garantiza que retorna siempre al mismo lugar (93). De este modo, al producirse el encuentro con atisbos, señales, fragmentos de cierto objeto que remite a otro, es posible que el sujeto experimente una sensación inexplicable de atracción siniestra por el objeto que posibilita el reencuentro.

Junto con esto, y de manera más concreta, Walter Benjamin explica el reencuentro del sujeto con aquello que de un momento a otro pierde en su infancia, como sería el caso cuando a una niña/o al crecer le arrebatan o debe dejar sus muñecas de infancia. Esta separación, que muchas veces puede ser traumática, quedaría latente en el sujeto, haciéndose presente en algunos momentos de su vida que se relacionan directa o indirectamente con ese episodio (40). De esta manera, luego de abandonada la infancia, la relación dual entre el sujeto y el objeto que ha perdido cambia por otra triangular. Esta última estaría formada por el sujeto, el objeto ausente y el objeto reemplazante, el cual no lograría satisfacer del todo la ausencia del objeto perdido, precisamente por su presencia fantasmal y la imposibilidad de volver a la relación dual. Esto podría ocasionar una sensación inexplicable de fascinación y angustia por acercarse, pero no terminar de alcanzar al objeto ausente.

Por tanto, y desplazando lo anterior a los títeres y marionetas, un determinado objeto animado en un contexto escénico podría eventualmente despertar en el sujeto algún atisbo de aquella etapa que pasó de la infancia a la adultez, en la cual se modificó su imaginario infantil,

quedando relegados juguetes, muñecos, objetos, etc. Sin duda, estos reencuentros con aquello que se ha perdido serán distintos para cada sujeto, debido a que cada uno tiene una historia particular, experiencias, imaginarios y sensibilidades diferentes.

Para experimentar este efecto enigmático que emana de los objetos, resulta fundamental atender al rol perceptivo de la audiencia, la que interpreta los estímulos e imágenes incompletas o fragmentadas transmitidas por los creadores de acuerdo con sus preconcepciones. En este sentido, en términos de Plassard, la experiencia perceptiva se vuelve confusa para el espectador de teatro animado, debido a que tendría que realizar una mimesis de carácter complejo en la que se triangulan el intérprete humano, el títere y el personaje, teniendo que completar el sentido de la representación mediante su imaginación (Plassard y Grazioli 62-63). Esta expectación puede resultar más dificultosa aún, si se considera que en el teatro animado contemporáneo el titiritero ya no se esconde, sino que mayoritariamente queda a la vista del espectador. A esto, habría que agregar que no siempre el objeto representa un personaje en escena, sino que puede ser una abstracción o presentar un carácter simbólico.

Por su parte, James Hamilton se vale del *uncanny valley effect* propuesto por Masahiro Mori, para explicar la extrañeza a la que se somete el espectador de teatro animado. Hamilton amplía la propuesta de Mori, referida al hiperrealismo de estructuras robóticas, y considera que algunos objetos animados en ciertos contextos producen una sensación inquietante que perturba al espectador. De acuerdo con la pesquisa de Hamilton, este efecto cognitivo puede acontecer cuando el espectador en su intento por entender un espectáculo tiene problemas con las inferencias que realiza, las que no lo llevan a hipótesis claras sobre qué es lo que está ocurriendo en escena y a qué tipo de categoría objetual pertenece lo que está presenciando (74-75).

Para que se produzca un efecto enigmático, entonces, será fundamental generar desajustes en la expectación que confundan o hagan dudar sobre la realidad animada propuesta. Para esto sería propicio activar en escena una atmósfera imprecisa en la que, de acuerdo con nuestra propuesta de magnetismo objetual, lo presente pueda estar o presentarse ausente y viceversa, lo vivo en intermitencia con lo muerto y las distintas materialidades humanas y no-humanas en permanente construcción y desarme de vínculos. Esto generará en escena otro tipo de asociaciones e identificaciones en el espectador, distintas a las producidas en la interacción con un actor biológico.

Magnetismo objetual

Para entender con mayor precisión el lugar en el que se posiciona el concepto de magnetismo objetual, primero debemos señalar que le anteceden el magnetismo mineral y el magnetismo animal o mesmerismo.

En primer lugar y en relación con el magnetismo mineral, aproximadamente hacia 800 a. C., la antigua civilización griega sabía de la existencia de la magnetita, una piedra que atraía trozos de hierro, los cuales quedaban adheridos a ella. Para Lucrecio, la piedra de magnesia o *magnitis lithos*, venía de la ciudad de Magnesia en Lidia, donde fue encontrada por primera vez (434). Lo importante de la aparición de esta piedra es que permitió reflexionar acerca de las propiedades de la materia inanimada. Los griegos observaron que existían cuerpos que, en estado de reposo, estaban cargados y eran capaces de atraer otros cuerpos. Esto último resulta

significativo para efectos de este estudio, porque, pese a la ausencia de movimientos, los cuerpos pueden generar efectos en otros.

En consecuencia, resulta interesante considerar la historia de la fuerza magnética, ya que de ella comienzan a surgir explicaciones de distintos fenómenos y comportamientos en seres vivos y en objetos, los cuales se relacionan entre sí de acuerdo con las leyes de atracción y repulsión. Más propiamente desde la física, es posible atender a que la fuerza magnética se produce entre polos opuestos, los que se comienzan a atraer desde sus extremidades pese a la distancia de sus cuerpos. De este modo, "tanto la fuerza eléctrica como la magnética y la gravitatoria se distinguen de las llamadas fuerzas de contacto, como lo son la fricción o un simple empujón, en el hecho de que actúan aun cuando los cuerpos no se toquen. De esta manera se empezó hablando de la mencionada acción a distancia" (Martina y Tagüeña 10). Considerando esta acción a distancia, resulta importante recalcar que mientras más cerca estén los cuerpos, mayor será la atracción entre ellos, hasta que, como imanes, resultan difícilmente separables, formando un solo cuerpo que se resiste a la división. En consecuencia, el magnetismo mineral permitió jugar con las distancias, considerando que no es imprescindible el roce entre los polos opuestos, pero enfatizando que a mayor cercanía, mayor será la atracción entre ellos.

En segundo lugar, y adentrándonos brevemente en el magnetismo animal, tanto los avances científicos como los filosóficos referidos al magnetismo influenciaron a diferentes pensadores, quienes crearon teorías y aplicaciones prácticas sobre los usos y beneficios que podría tener esta fuerza de atracción. Durante el siglo XVIII, se hizo popular el magnetismo animal o mesmerismo de Franz Mesmer (1734-1815). Según el médico alemán, este magnetismo era un agente curativo propio de los seres humanos que tendrían la capacidad para curar a otros y ocasionalmente así mismos de diversos males y enfermedades, a través de un fluido magnético que puede operar a distancia y del cual se desconoce su composición (Buckland 5). En este sentido, el nuevo magnetismo sería diferente del magnetismo mineral, ya que pondría el énfasis en aquello que emana del sujeto. De acuerdo con Mesmer: "Nuestro ser individual exhala una determinada energía propia que, rebasando los límites de los cordones nerviosos, va a proyectarse, de una manera casi mágica, sobre la voluntad de otro ser distinto y tiene la propiedad de obrar sobre él" (Zweig 29). De este modo, Mesmer afirmaba que los cuerpos humanos estarían contruidos como un magneto, con el lado izquierdo conteniendo polos en oposición al lado derecho; cuando estos polos se desincronizaban en la distribución de fluidos se producían enfermedades físicas o mentales. Estas enfermedades consideradas como antinaturales se podían tratar con los métodos del mesmerismo ejecutados por una persona facultada de una misteriosa energía sanadora (Zweig 56).

Para hacer sus terapias, Mesmer se valía de una serie de efectos visuales y sonoros que estimulaban las sensaciones de sus pacientes, como la música, las luces y los decorados. En este sentido, "lo impreciso aumenta la expectación; lo misterioso, la quietud y el silencio, la fuerza mística del sentimiento. Así, en las mágicas estancias de Mesmer todos los sentidos, vista, oído y sensibilidad, se sienten al mismo tiempo atraídos y agudizados de la manera más refinada" (Zweig 81). La presencia de Mesmer era verdaderamente performativa, realizando un espectáculo grandilocuente que lograba enardecer y convencer a la audiencia acerca de la eficacia de sus terapias magnéticas. De acuerdo con esto, es importante considerar que la efectividad del tratamiento dependía tanto del poder de convencimiento de Mesmer como de la confianza

depositada en su figura por parte de los pacientes, confianza que se fue potenciando al transformarse en un tratamiento de carácter colectivo que, al estar de moda, cada vez ganó más adeptos. Esta masividad originó que se produjeran verdaderos contagios de sugestión, en los cuales los asistentes se convencían unos con otros de que los tratamientos eran efectivos, generando un efecto placebo que traería repercusiones más negativas que positivas, dependiendo de la gravedad de ciertas enfermedades.

A raíz de esto, posteriormente vendría el declive del magnetismo animal, en parte, porque Mesmer quiso curar de su estado de ceguera a una célebre pianista vienesa, María Teresa von Paradies. En un principio hubo cierta mejoría en la pianista, pero luego la ceguera se mantuvo, decepcionando a la sociedad y a los científicos de la época, que terminaron por desacreditar las terapias. Una comisión de expertos encargada de evaluar la efectividad del mesmerismo sentenció en su informe final que la imaginación sin magnetismo puede producir convulsiones, pero el magnetismo sin imaginación no hace nada. De este modo, los especialistas argumentaron que el magnetismo animal puede traer consecuencias positivas en algunos casos, pero en la mayoría de ellos puede ocasionar solo daño.

Más allá del éxito o fracaso que le podemos atribuir al mesmerismo, lo cual no responde al objetivo del presente estudio, existe un grado de espectacularidad en su propuesta, la que, como un ritual mágico, pretendía reforzar los vínculos que los cuerpos pueden generar entre sí de una manera teatral. Junto con lo anterior, este tipo de magnetismo permite comprender la dinámica triangular que se genera, estando conformada por un hipnotizador, un fluido invisible y un paciente o participante. De acuerdo con nuestra propuesta, veremos esta misma tríada, pero con la presencia del objeto en escena, el cual se activaría magnéticamente cuando se realiza su figura en escena.

Valiéndonos de estos antecedentes y del enigma antes mencionado, así como existieron otros tipos de magnetismos, se propone la existencia del magnetismo objetual como intento de entender la sensación de atracción y a la vez repulsión que sentimos hacia los objetos potenciados según su contexto. Desde una perspectiva teatral, podríamos considerar que la presencia de diferentes objetos puestos en escena, intensificados por los realizadores y por la disposición perceptiva del espectador, pueden eventualmente despertar una fuerza magnética en ellos.

De acuerdo con la presente propuesta, tal como sentenció el informe final de la academia en contra del mesmerismo y que repetimos: "La fantasía sin magnetismo puede originar convulsiones, lo que no puede hacer el magnetismo sin el concurso de la fantasía" (91); resulta fundamental, el uso de la imaginación de los espectadores para que los objetos puedan causar fascinación y/o rechazo. Si bien un objeto por sí solo puede producir extrañeza y dejarnos cautivados, será fundamental la generación de un contexto propicio para la expectación y la disposición de dejarse encantar por parte de la audiencia.

En virtud de lo anterior y para acercarnos a una definición, el magnetismo objetual funcionaría como una fuerza enigmática de atracción y repulsión simultánea entre diferentes materialidades, potenciadas por estrategias escénicas de los creadores y acompañadas por la disposición perceptiva abierta de los espectadores participantes. Considerando las variables escénicas de cada obra, para la activación del magnetismo objetual serán fundamentales las diferentes fluctuaciones entre las oscilaciones de presencia y ausencia objetual, las intermitencias de vida y muerte de sujetos y objetos y los vínculos entre elementos heterogéneos. Esto generaría eventualmente

un impulso material de cohesión, hibridación o transformación, que puede concretarse o no y que mantendría la tensión constante en escena.

Magnetismo marionético

Del magnetismo objetual descrito anteriormente se desprenderían una serie de otros magnetismos en función del tipo de objeto utilizado en escena y de la finalidad con la que son puestos en ella⁵. En este sentido, si consideramos específicamente a los títeres y marionetas, podemos adentrarnos en el magnetismo marionético. Como mencionamos, para la activación del magnetismo se requerirá de una serie de fluctuaciones relacionadas entre ellas y que a continuación serán aplicadas al teatro animado.

Oscilaciones de presencia y ausencia

Un primer factor para la aparición del magnetismo marionético en escena serían los juegos de presencia y ausencia que se producen entre los sujetos y objetos animados. Estos juegos generarían que las presencias materiales sean cuestionables en escena, que a veces aparezcan cuerpos o fragmentos de cuerpos cuyo sentido no podamos esclarecer con certeza. Un cuerpo en escena puede ir desapareciendo de ella hasta volverse casi o completamente imperceptible y con esto potenciar las otras materialidades. Junto con esto, la ausencia de ciertos objetos o sujetos puede hacer más latente su presencia en escena, siendo una posibilidad que la ausencia invoque un tipo de presencia fantasmal. Debido a las transformaciones objetuales y a las diversas técnicas de animación, un objeto puede acoplarse a otro o hibridarse con el sujeto en cosa de segundos. En definitiva, dependiendo de cada propuesta y materialidad utilizada, las oscilaciones de presencia que pueden acontecer en escena son infinitas.

Resulta indispensable considerar que el realce del objeto ha surgido, en parte, por la necesidad de ciertos creadores de retirar el cuerpo humano de la escena, debido a sus limitaciones artísticas. En 1810 Heinrich von Kleist escribió el ensayo "Sobre el teatro de las marionetas", en el cual contrapone la figura de una marioneta puesta en un teatrino callejero versus el mejor bailarín que se presenta en el principal teatro de la ciudad. En sus observaciones, Kleist afirma que le haría bien al bailarín aprender algo de estas figuras articuladas, ya que la marioneta superaría con creces al bailarín, debido a la ingravidez de sus movimientos y a la desafectación propia de su naturaleza inerte, convirtiéndose así en la figura ideal para la danza (39). Relacionada con esta idea, el director y creador escénico Gordon Craig tuvo la firme convicción de que para crear una obra de arte era necesario utilizar materiales que se pudieran controlar y que el ser humano, definitivamente, no era uno de ellos (115). De acuerdo con el autor, esto se debe a que "toda la naturaleza humana tiende hacia la libertad, por esto el hombre trae en su misma persona la prueba que, como *material* para el teatro, él es inutilizable" (115, el énfasis es del autor). De este modo, al igual que lo planteado por von Kleist, el ser humano no es un material confiable

5 Entre ellos magnetismo espectral, aplicado a imágenes; magnetismo no humano, en relación con objetos no animados y desjerarquizados; y magnetismo documental, considerando los archivos objetuales puestos en escena.

en escena, ya que sería una víctima constante de las emociones y debilidades humanas. Esto implicaría que la precisión de la obra no esté garantizada, sino dominada por el azar.

En consecuencia, la presencia escénica de la marioneta traería ventajas indudables. Entre ellas, se disminuye la posibilidad de que el espectáculo quede teñido por los estados anímicos y sensaciones personales del intérprete, el cual muchas veces se deja sucumbir por sus inseguridades. Relacionado con esto, el director quedaría liberado de la falta de certeza propia de trabajar con recursos humanos, los cuales fallan, se agotan y pesan, siendo la aparición de imprevistos una posibilidad latente. Conviene precisar que en el teatro de animación no se elimina el factor humano y los riesgos que conlleva, ya sea que el animador esté situado dentro o fuera de la escena. Por tanto, la emocionalidad humana puede afectar la propuesta animada; sin embargo, la diferencia se produce en la mediación del títere, que posibilita que la transmisión de la afección humana no se realice de manera directa, sino que esta sea filtrada y reinterpretada mediante la corporalidad marionética.

Por último, en relación con las posibilidades del títere, este puede realizar con facilidad aquello incómodo o imposible corporalmente para el ser humano. Así, pese a tener un repertorio limitado de acciones, puede repetir con similar precisión una serie de movimientos, hacerse liviano, fragmentarse, duplicarse y morir en escena con real ausencia de signos vitales, para luego incluso, revivir nuevamente. Todas estas posibilidades dependerán de las diversas materialidades, estrategias de manipulación, entre otros elementos técnicos, siendo posible realizar distintos efectos corporales que abran nuevas aristas narrativas y metáforas visuales. Mención especial tiene la iluminación, cuyo rol es fundamental en las oscilaciones de presencia y ausencia, ya que la luz y la oscuridad puede visibilizar, ocultar, ensombrecer y camuflar cuerpos y fragmentos de cuerpos humanos y marionéticos.

Por otra parte, abordando la vereda humana, pese al realce del títere con relación al cuerpo del intérprete humano, resulta fundamental considerar, dentro de estas fluctuaciones de presencia, la figura del titiritero. Con respecto a esta presencia humana, para algunas tradiciones, el titiritero se abandona por completo para entregar su alma a la marioneta. Tal como señala Maryse Badiou “para que el objeto exista en toda su verdad, el manipulador tendrá que entregarle la totalidad de su persona” (35). El sentido de anular el cuerpo del titiritero pretende que “la materia pueda absorber y catalizar por sí sola la fuerza de la energía vital y encarnarse sin que presencia humana alguna pueda destruir el supremo papel del objeto” (Badiou 35). Por otra parte, otra alternativa es que el titiritero no abandone su cuerpo, sino que, por el contrario, lo prolongue en un objeto, el cual absorberá el carácter de la existencia con el que se identifique el manipulador (35). Considerando estas opciones, existen infinitas posibilidades y mixturas entre ellas, en las que títere y titiritero logran mimetizarse confundiendo sus presencias. Con el correr de las décadas, la presencia del intérprete o animador humano ha mutado su carácter abandonando su lugar de demiurgo para compartir el espacio con el objeto o incluso ser sometido por él. De acuerdo con esto, según Didier Plassard existe una fuerte transformación de la figura humana en escena cuando se produjo el cambio de animación de lo vertical (hacia arriba o hacia abajo) a lo horizontal, ya que esto permitió que se superaran los patrones religiosos y la oposición cielo y tierra, para proponer un mundo inmanente (3). Este cambio, con el advenimiento del teatro de animación contemporáneo, ha adquirido lógicas diferentes que tensionan constantemente la relación entre las materialidades presentes.

El titiritero, ya sea como creador, director, compañía, prolongación o hibridación del títere, siempre tendrá un lugar dentro o fuera de escena, teniendo mayor o menor presencia dependiendo del tipo de propuesta que se trate. Así, el titiritero puede estar enmascarado, completamente vestido de negro, haciéndose imperceptible y generando la ilusión de que los objetos cobran vida por sí solos. En cambio, en otros espectáculos, el titiritero puede evidenciar la técnica de animación que emplea, visibilizando su rol de manipulador a la audiencia, o bien puede participar como un intérprete más en la escena que dialoga con las otras materialidades. Junto con esto, puede crear una nueva estructura conformada por su cuerpo y el cuerpo del títere.

En consecuencia, lo importante de estas fluctuaciones de presencia y ausencia entre objetos y sujetos animadores es la multiplicidad de posibilidades que permiten que convivan en escena elementos opuestos. Esto genera una tensión capaz de afectar y producir efectos dramáticos en la audiencia, lo que se complementará con los otros dos aspectos que revisaremos a continuación.

Intermitencias de vida y muerte

El títere al ser una materialidad inerte tiene la facultad de no cansarse, agotarse o dejarse afectar por alguna eventualidad. Y de ahí lo sorprendente de estas figuras es que solo utilizando su rictus facial y una serie limitada de movimientos pueden causar las más diversas y profundas impresiones en la audiencia. Una de las explicaciones de este fenómeno es que en la marioneta se condensa la intermitencia entre la vida y la muerte, en la cual lo inerte puede cobrar vida, morir en escena, presentar nuevas formas de vida o mostrar la vitalidad y mortalidad humana de manera más real que el ser humano mismo.

Para acercarnos a esta ambivalencia entre la vida y la muerte presente en el títere, podemos considerar como antecedente algunas propuestas escénicas que afirmaban que, utilizando la materia muerta, era posible presentar la vida en escena. De acuerdo con esto, y citando nuevamente a Gordon Craig, este director afirmaba que la aspiración artística, más que partir por la vida, representada por la “carne y sangre” del intérprete, tiene que partir de la muerte, ya que solo en ella sería posible encontrar vida (129, 130). Así, afirma: “dicen que son frías aquellas cosas muertas, yo no lo sé; seguido se parecen más cálidas y más vivas de lo que se ostenta como vida” (Craig 130). De este modo, Craig no considera la muerte como algo negativo, sino como algo desconocido, oscuro y no revelado al que es imprescindible acceder para hallar “la desconocida tierra de la imaginación” (143). En consecuencia, gracias al estudio y aproximación de la muerte sería posible encontrar una fuente de inspiración y conocimiento que permita mostrar otras formas de vida. De acuerdo con Craig, para lograr este objetivo y solucionar el estancamiento del teatro derivado de la interpretación humana, plantea que el actor/actriz se debe retirar de la escena para que en su lugar emerja lo inanimado, o lo que él denomina como la supermarioneta (*Ubér-Marionnette*) (140). Esta figura sería la encargada de rescatar la gracia de las antiguas marionetas, permitiendo que el cuerpo vivo supere sus limitaciones físicas, llegando a un estado indeterminado entre la vida y la muerte o estado cataléptico, presente en la lejanía, exactitud y solemnidad de las marionetas.

Por su parte, y a diferencia de Craig, Tadeusz Kantor no pensaba que la marioneta o figuras similares a ellas, como los muñecos o maniqués, pudieran reemplazar al actor/actriz, pero sí consideraba que estas estructuras tenían que convivir con el cuerpo humano, formando una

simbiosis en escena. Afirmaba que los maniqués utilizados en sus propuestas constituían “una especie de prolongación no material, de órgano agregado al actor que era su propietario” (Kantor 269). El sentido de su propuesta era que el maniquí pudiera duplicar al intérprete vivo, llevando inscrito el estigma manifiesto de la muerte y, por tanto, actuar en escena como su proyección inerte (269). Para el autor, esta condición inerte del maniquí representaba en escena la materialización de una conciencia superior a la humana, como la de aquel que ya ha vivido toda una vida (269). Gracias a la incorporación del maniquí como prótesis o duplicación humana, Kantor pudo concretar su lectura de la obra de Bruno Schulz, cuya narrativa consideraba que el ser humano estaba dotado de un poder demiúrgico capaz de crear un nuevo ser humano, inferior al actual, el cual debía estar hecho a imagen y semejanza del maniquí (22).

Considerando estas propuestas y atendiendo al magnetismo que eventualmente evoca la figura del títere, su presencia en escena perturba, ya que es posible apreciar vida en un objeto inerte o resulta complejo distinguir lo vivo de lo muerto en escena. Estas posibilidades son parte de la incomodidad de esta intermitencia que se produce en escena, la cual nos acerca, en palabras de D’Abronzo, a la filiación fúnebre conjurada en la figura del títere. De acuerdo con la autora, en el títere encontramos ciertas similitudes que nos hieren o irritan, debido a que estas amenazan, exponen y hacen imágenes de algo que odiamos sospechar: nuestras semejanzas con el cadáver, nuestra intimidación con los huesos, la gratuidad de los sentimientos que nos desgarran, entre otros procesos vitales (18). En relación con esta idea, para John Bell los espectáculos de títeres pueden ser eventos amenazantes, ya que nos recuerdan que no tenemos el control como creíamos, poniendo en riesgo la superioridad humana frente al mundo material, especialmente porque los títeres nos recuerdan que todos terminaremos siendo lo mismo, objetos sin vida (49). De este modo, se produce una identificación y proyección del espectador en la figura del títere, el cual de ser un objeto inerte pasa a tener vida momentáneamente para luego terminar siendo de nuevo un objeto inerte, mostrándonos de este modo el ciclo de la vida y de la muerte del cual también somos partícipes.

Utilizar marionetas permite ampliar las posibilidades discursivas de una propuesta, ya que estas figuras pueden realizar aquello que el ser humano no puede. En este sentido, la muerte en escena, imposible para la interpretación humana, no puede ser presentada de mejor manera que mediante lo que ya está muerto. En relación con esto, Alfonso de Toro, refiriéndose a la obra *Circo Negro* (1997) del grupo animado argentino Periférico de Objetos, señala que es precisamente el muñeco el que permite presentar la muerte en escena a diferencia del intérprete humano que solo puede representarla, siendo esta su limitante (24). En relación con esta idea, la directora teatral argentina e integrante fundadora del Periférico de Objetos, Ana Alvarado, manifiesta cómo desde su perspectiva acontecía la muerte de la materia muerta en escena en la primera etapa del grupo:

Un objeto que debía encarnar lo inmóvil y para siempre quieto, resucita para contar su vida y vuelve a morir una y otra vez frente a los humanos horrorizados ante la visión de lo “siempre más muerto”. Un objeto al que se creyó vivo por el poder demiúrgico del semidiós humano, muere ante sus ojos encarnando como ningún otro a la muerte misma (Alvarado 7).

Esto nos permite reflexionar acerca de que la muerte puede resultar más genuina de presentar utilizando a los títeres en escena que al intérprete humano. De este modo, volvemos a la simpleza

del muñeco, el cual, desde la desafección, de su rictus facial y de un repertorio limitado de movimientos, es capaz de presentar la muerte de manera más cercana a la realidad que todas las estrategias de representación del más brillante intérprete humano. Esta efectividad en la presentación de la muerte eventualmente podría afectar el grado de empatía del espectador, que puede sentirse más cercano e identificado con la muerte del títere que con la del intérprete de carne y hueso. La vitalidad o mortalidad de los objetos presentados se haría efectiva en escena con mayor eficacia, gracias a la atención desprejuiciada del espectador, siendo esencial su predisposición a dejarse encantar por los objetos, los cuales serán presentados mediante diversas estrategias. En relación con esto último, el flujo de sentido que atraviesa a los objetos se puede trastocar de diferentes formas; estos ya no serían percibidos solamente como elementos sin vida, ensombrecidos por la presencia humana, sino que, gracias a diferentes efectos, pueden ser entendidos como elementos dotados de una especie de vitalidad que se amplifica en escena.

De esta manera, se está pensando desde diferentes aristas, en la ambigüedad que existe entre la materia viva y la materia inerte, en donde a ratos surge la indistinción entre ambas, evidenciando con esto el estado cataléptico de la materia animada. Esto debido al movimiento que va de un cuerpo vivo a un cuerpo inerte, a la utilización demiúrgica de estructuras a imagen y semejanza humanas y, entre otras posibilidades, al intercambio de valores que experimentan lo vivo y lo muerto, lo que nos recuerda las palabras de Donna Haraway cuando señala que las máquinas actuales estarían inquietantemente vivas, mientras que nosotros aterradoramente inertes (15).

Considerando estos antecedentes, en el tipo de teatro objetual que se está abordando, se pueden producir confusiones e indiferenciaciones constantes de la materia que se presenta en escena. En ella la quietud y el movimiento dejan de ser indicadores confiables en la determinación de lo vivo y lo muerto. Por lo tanto, no se percibiría a los títeres, marionetas, muñecos u objetos animados como una materia inerte, sino como una materia en intermitencia, que se encuentra afectada por un estado umbral o cataléptico que no termina de descifrarse.

Vínculos entre materialidades heterogéneas

En 1947 Antonin Artaud escribió un breve ensayo denominado "El rostro humano", el cual era parte de su exposición de dibujos. En el escrito Artaud manifestó lo siguiente: "algunas veces, junto a las cabezas humanas, he hecho aparecer objetos, árboles o animales, porque todavía no estoy seguro de cuáles son los límites donde el cuerpo del yo humano puede detenerse" (22). Con esta afirmación, defendía la idea de la imposibilidad de delimitación corporal y con esto, la inevitable vinculación que acontece entre diferentes estructuras. Durante el mismo año y problematizando la composición orgánica del cuerpo humano, Artaud escribió el poema "Para acabar con el juicio de dios", texto en el cual señala lo siguiente:

El hombre está enfermo porque está mal / construido. / Átenme si quieren, / pero tenemos que desnudar al hombre / para rasparle ese microbio que lo pica / mortalmente / dios / y con dios sus órganos / porque no hay nada más inútil que un órgano. / Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin / órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos / y lo habrán devuelto a / su verdadera libertad... (31).

De acuerdo con esto, la articulación corporal orgánica abarcaba toda la estructura de pensamiento y comportamiento humano y su inserción en la realidad, viéndose afectado su sistema de relaciones, valores y creencias. La organicidad se hacía presente en todas las áreas de la vida humana, siendo la estructura corporal orgánica un reflejo a pequeña escala de lo que sucedía a niveles sociales macro, lo que inevitablemente ocasionaba la pérdida de humanidad del sujeto y su consecuente automatismo. Ante esto, resultaba indispensable el surgimiento de un cuerpo sin órganos o un quiebre en la concepción corporal y psíquica, que terminará con la estructuración determinista y permitiera la flexibilidad y desorganización corporal y mental.

Posteriormente, la idea del cuerpo sin órganos (CsO) fue recogida por Deleuze para referirse “al cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado, y a todo lo que circulaba por ese cuerpo, partículas submoleculares y subatómicas, intensidades puras, singularidades libres prefísicas y previtales” (*Mil mesetas* 51). Esta ausencia de limitación orgánica permitía considerar la apertura del cuerpo o de partes de él, hacia las otras materialidades presentes, permitiendo la construcción de nuevas y mutables estructuras desorganizadas y la fragmentación o destrucción de ellas.

Si consideramos las aperturas que brinda el teatro animado, existirían diversas posibilidades de vinculación entre los cuerpos humanos y objetuales, las cuales se fueron potenciados debido a la unión paulatina de los dos mundos, ya que en un comienzo títere y titiritero pertenecían a mundos diferentes, los que se fueron volviendo cada vez más indiferenciables, generando encuentros cara a cara entre lo humano y lo animado (Plassard 2). Ante este panorama, en la escena animada continuamente se irían formando estructuras nuevas y transitorias, formadas por cuerpos de diferentes naturalezas, humanos y objetuales, cuyas uniones, siguiendo a Deleuze, no se producirían por filiación, sino por contagio (248), lo cual permite que colectividades heterogéneas entren en contacto y devengan la una en la otra. Esto activaría el proceso de deseo que acontece entre los cuerpos o lo que Ana Alvarado, denomina “cópula”, la que implica que los cuerpos humanos y las otras materialidades estén buscando “amar, procrear o, al menos, algún goce en la penetración, en el roce, en la simbiosis” (84). Siguiendo a Alvarado, esto permite que se produzca en escena un constante ir y venir respecto de la autonomía y dependencia entre el muñeco y su agente (84). De este modo, se originaría una desjerarquización permanente entre las materialidades presentes y una potencialización del objeto escénico.

Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aun con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto (Alvarado 9).

Se aprecia el cambio de paradigma en la relación sujeto y objeto, que ha pasado por distintas variantes simétricas y asimétricas en que uno se une o confronta al otro, se camufla o se diferencia del otro, se somete o desobedece al otro. Ante los intentos fallidos de dominio y de acercamiento hacia lo objetual, pareciera cobrar valor lo mencionado por la misma autora, al señalar que se vuelve necesaria la consideración de nuevas formas de relación que excedan la noción de “manipulación y de técnica” (Alvarado 9). En este sentido, conviene considerar lo aportado por Julie Sermon, quien, en relación con la marioneta contemporánea, menciona

que el término de manipulación resulta insuficiente, debido a que la animación en escena no siempre está determinada por los impulsos manuales directos o indirectos que van del animador a la marioneta, sino que es posible idear dispositivos que generen algún tipo de respuesta, o simplemente convivir con las marionetas creadas sin que exista contacto o que este se produzca mediante los juegos de mirada y la posición del titiritero en relación a la marioneta (116). Por otra parte, tal como apunta la autora, el término manipulación, referido a actuar sobre otro de manera tortuosa, junto con tener un significado negativo, se aleja de lo que sucede en escena en el sentido de que “el objeto se resiste, tiene sus inclinaciones y sus imperativos con los que los titiriteros deben contar y a los que deben responder con sus invenciones de juego” (Sermon 116). En la escena contemporánea animada se buscaría un tipo de vínculo no unidireccional de sujeto a objeto, sino que además tenga en cuenta cómo el sujeto se ve afectado por la presencia del objeto, siendo potencialmente desanimado por él. De este modo, la destreza humana no alcanzaría a explicar la potencialidad del objeto y todas las posibilidades que pueden surgir entre la diversidad de interrelaciones entre cuerpos, fragmentos, estelas y ausencias, por lo que sería preciso replantearse constantemente el lugar que ocupa el objeto y sujeto en escena.

Considerando las posibilidades del magnetismo, resultaría factible concebir que el intercambio entre sujetos y objetos no se cree exclusivamente mediante la cercanía y penetración entre los cuerpos, sino que es posible permear y ser permeado por el otro a través de la distancia y a partir de los bordes de la superficie de los cuerpos. Así, la tensión corporal de los elementos presentes permitiría que una materialidad avance y/o retroceda frente a otra, formando potencialmente una nueva corporalidad, la cual puede generarse por medio del toque, el roce, la penetración profunda de una materia en otra o a través de la distancia de los cuerpos. En consecuencia, una eventual hibridación no necesita de la proximidad corporal ya que se consideran los espacios e intersticios que se forman entre los elementos y por donde se transmiten toda una serie de ideas, sistemas, mecanismos y mundos que van permeando los cuerpos. Así, tal como menciona Igor Gandra cuando se refiere a la materia animada:

Las cosas, en su silencio habitual (sabemos que no todas son silenciosas), nos hablan incluso antes del toque. Una parte de esta comunicación ocurre a distancia y se produce por analogías, en una lógica de impresiones y asociaciones tan rápidas que recorren nuestras mentes antes de que nos demos cuenta de que este proceso está ocurriendo (141).

Por tanto, la hibridación entre dos materialidades distantes puede ser asociada con la prolongación que se produce desde la superficie o, siguiendo a Deleuze, “en este tenue vapor incorporal que se escapa de los cuerpos, película sin volumen que los rodea, espejo que los refleja, tablero que los planifica” (*La lógica del sentido* 36). Esto permitía considerar no solo la estructura compacta y delimitada de los objetos, sino también la prolongación incorporal de ellos y que consecuentemente produce efectos en los otros cuerpos, expandiéndose como los cristales, los cuales “no ocurren ni crecen sino por los bordes, sobre los bordes” (*La lógica del sentido* 35-36). Gracias a estas prolongaciones, en la que los diversos cuerpos partícipes comparten información, ya sea mediante la cercanía o la distancia, es posible que los polos opuestos, humanos y objetuales, se encuentren, se atraigan y se repelan simultáneamente.

Consideraciones finales

El objetivo de este escrito fue articular un acercamiento al enigma del objeto escénico y, en este caso particular, al objeto marionético, ya sea este considerado como títere, figura, forma, objeto animado, marioneta, entre otras denominaciones dependiendo del énfasis. Para atender este enigma, que reúne a creadores, objetos animados y espectadores, se propuso el concepto magnetismo objetual, el cual sería una continuación de otros tipos de magnetismos que lo antecederían, como el mineral y el animal o mesmerismo.

A su vez, el magnetismo objetual propuesto tendría su propia subdivisión de acuerdo con diferentes categorías objetuales y el contexto de su utilización. En esta oportunidad, dado el objeto de estudio que nos convoca, nos detuvimos en el magnetismo marionético que puede acontecer de diferentes maneras, dependiendo de cada obra y de sus particularidades. Considerando esta precisión, el magnetismo que proponemos como modelo de análisis, siempre de carácter flexible, dependerá de las estrategias escénicas diversas en las que se enlazan, con diferentes intensidades, una tríada de categorías. En primer lugar, las oscilaciones de presencia y ausencia, en la que apreciamos cuerpos humanos y marionéticos iluminarse, ensombrecerse u ocultarse fluctuando así su aparición. En segundo lugar, es posible apreciar en la escena animada, las intermitencias de vitalidad, inscritas en la figura del títere, que puede presentar la muerte en escena, evidenciar el ciclo de la vida y de la muerte del cual somos parte y puede, en conjunto con el animador humano, generar la indistinción entre lo vivo o lo muerto. Finalmente, es posible apreciar los vínculos entre materialidades heterogéneas en las cuales se unen, se fragmentan, se hibridan, entre otras posibilidades, diferentes corporalidades humanas y marionéticas, ya sea mediante el roce, la penetración o la distancia, lo que posibilita considerar otras maneras de humanizar objetos, objetualizar cuerpos y generar seres no categorizables. En este escenario, tendrá un rol fundamental el espectador, quien, considerando la mediación que genera el títere, tendrá que realizar una serie de inferencias de acuerdo con sus preconcepciones y así interpretar y proponer sentidos de lo presenciado, siendo parte activa de la propuesta animada.

Para concluir, notaremos que en la escena animada existen múltiples maneras de aparecer y desaparecer de ella, al igual que infinitos modos de cobrar vida, desgastarse, degradarse y perderse materialmente. Sujetos y objetos marionéticos estamos cargados de una biografía, de historias, huellas, cicatrices propias y ajenas, por lo que podemos generar interacciones sutiles o intensas con aquello que no comprendemos del todo, pero que sabemos, nos tiene y mantiene cautivos.

Obras citadas

- Alvarado, Ana. "El actor en el teatro de objetos". *Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* 1.6 (2009): 75-86. Recurso electrónico.
- Amaral, Ana María. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. Recurso electrónico.
- Artaud, Antonin. "El rostro humano". *Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica* 1 (1996). Recurso electrónico.
- . *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Trad. María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975. Impreso.

- Bell, John. "Playing with the eternal uncanny. The persistent life of lifeless objects". *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Ed. Por Dassia N. Posner, Claudia Orenstein y John Bell. Abingdon y New York: Routledge, 2014. 43-52. Recurso electrónico.
- Bloch, Ernst. *Huellas*. Trad. Miguel Salmerón. Madrid: Alianza editorial, 2005. Impreso.
- Buckland, Thomas. *The hand-book of mesmerism: For the guidance and instruction of all persons who desire to practise Mesmerism for the cure of diseases, and to alleviate the sufferings of their fellow creatures*. London: Bailliere, 1852. Recurso electrónico.
- D'Abronzo, Thais Helena. "Images as Apparitions of the Body: Ilka Schönbein's loving game". *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 12.3 (2022): 1-46. Recurso electrónico.
- Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2019. Impreso.
- . *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004. Impreso.
- Gandra, Igor. "O manipulador é um Poeta da Matéria". *Móin-Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* 17 (2017): 134-145. Recurso electrónico.
- Hamilton, James. "The 'uncanny valley' and spectating animated objects". *Performance Research* 20.2 (2015): 60-69.
- Haraway, Donna. *Manifiesto para cyborgs. Ciencia tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Trad. Sofía Bras. Mar del plata: Letra Sudaca Ediciones, 2019. Impreso.
- Heidegger, Martin. "La cosa". *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Berjai. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. Impreso.
- . *La pregunta por la cosa. Sobre la doctrina de los principios trascendentales de Kant*. Trad. José M. García. Catalunya: Palamedes Editorial, 2009. Impreso.
- Jurkowski, Henryk. *Aspects of puppet theatre*. London: Puppet Centre Trust, 1988. Recurso electrónico.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Trad. Graciela Isnardi. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987. Impreso.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. libro 7. La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1990. Impreso.
- Larios, Shaday. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de gato, 2018. Impreso.
- Lucrecio, Tito. *La naturaleza*. Trad. Francisco Socas. Madrid: Gredos, 2003. Recurso electrónico.
- Martina, Esteban y Julia Tagüeña. *De la brújula al espín: el magnetismo (La ciencia para todos)*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1997. Recurso electrónico.
- Schulz, Bruno. "El tratado de los maniqués o el segundo Génesis". *La calle de los cocodrilos*. Trad. Ernesto Gohre. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1982. Medio Impreso.
- Plassard, Didier. "Marionette oblige: éthique et esthétique sur la scène contemporaine". *Théâtre/Public, Éditions Théâtrales, La marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements* (2009): 22-25. Recurso electrónico.
- Plassard, Didier y Cristina Grazioli. "A marionete, ou a mimeses complexa & A complexidade das 'figuras' no teatro em quanto 'mimese'". *Urdimento* 2.32 (2018): 56-72. Recurso electrónico.
- Sermon, Julie. "La marionnette, un art contemporain? (ou comment en finir avec les idées reçues)". *Éditions de l'Attribut* 2.5 (2017): 108-116. Recurso electrónico.
- Toro, Alfonso de. "Periférico de Objetos. Topografías de la hibridez: Cuerpo y medialidad". *Gestos* 40 (2005): 13-41. Recurso electrónico.
- Zweig, Stefan. *Franz Antón Mesmer*. Trad. Francisco Payarola. Barcelona: Ediciones G.P., 1959. Recurso electrónico.