

# ON THE MASK EFFECT IN THE MANIPULATION

## On the mask effect in the manipulation of puppets Sobre el efecto de la máscara en la manipulación de títeres

*Stephen Mottram*

*stephen.mottram@virgin.net*

*Traducción: Nadia McGowan*

We must have knowledge about what the audience sees when we do things with the puppet and we must also have the inspiration which is the gift of a good puppet to its performer. Really we need to consciously learn about puppet movement and expression and about audience perceptions of puppets. Then we need to become completely at ease with this knowledge, so that our intuitive approach to puppet manipulation actually contains reference to it every time we touch a puppet

Debemos saber qué es lo que el espectador ve cuando interpretamos con la marioneta y también debemos mantener la inspiración, el regalo que hace un buen títere a su manipulador. Realmente, necesitamos aprender conscientemente sobre el movimiento de los títeres y su expresión y sobre la percepción que el público tiene de ellos. Entonces, tenemos que apreciar este conocimiento para que sirva de referente de nuestro enfoque intuitivo cada vez que toquemos un títere.

Finding a hidden voice or a second 'centre' is a peculiar aspect of working with puppets. It's as if the puppet sucks another version of the actor out and expresses this second self by what it does and says. I've seen rational people become highly irrational as soon as they put on a mask, – and this applies to puppets too - as if the character of the mask itself dominates over any conventional rules which the performer usually adheres to. I remember one particular instance at a mask workshop in the eighties, where a biggish actor, always gentle and considerate with the people around him, was given a character mask which suggested a fairytale ogre. He wore the mask for a few seconds only before he snatched up one of his female colleagues and to our horror, held her above his head and threw her to the ground, where she lay hurt and extremely shocked. Afterwards this actor was also deeply affected by his departure from acceptable behaviour even within the anything-goes context of a professional performance workshop. But all puppeteers know what it feels like to be taken over by the puppet and many are attracted to the art-form because of this element in it. Because there is no doubt; the mask effect is magical, and when it does work with puppet performance, something valuable and primeval happens. Not for nothing did so many forms of the mask and puppet find their way into the world's tribal religions.

However, whether we find it cathartic or not to have the usually hidden parts of our personalities set free by puppets or masks is a separate issue to the question of whether an audience watching this process will always find it interesting.

My own feeling about this is that with masks, the performer generally has their own normal body to work with and not too much physical impediment to a clear expression of the 'self' of the mask they are performing. So the detail and inspiration which the trance like effect of the mask brings out, does actually manage to become readable, special and valuable to the audience. There is a double act of allowing – the mask allows the new personality to reach

Encontrar una voz oculta o segundo "centro" es un aspecto específico del trabajo con títeres. Es como si la marioneta extrajera otra versión del actor y expresara su otro yo mediante lo que hace y dice. He visto a personas racionales convertirse en altamente irracionales en cuanto se colocan la máscara - y esto se aplica también a los títeres - como si el carácter de la máscara predominara sobre las normas convencionales a las que el artista, por lo general, suele adherirse. Recuerdo un caso concreto en un taller de máscaras en los ochenta, cuando a un actor bastante grande, siempre amable con la gente de su entorno, se le dio una máscara que sugería a un ogro de un cuento de hadas. Llevaba la máscara sólo unos segundos antes de coger a una de sus compañeras, alzarla por encima de su cabeza y lanzarla al suelo, donde yació dolida y extremadamente conmocionada. Más tarde,

*"Los portadores de semillas" (foto James Lewis)*



consciousness and the trained body of the performer allows a full expression of it.

However, where this same 'mask' effect is associated with puppeteers, I think often the physical limitations of the puppet itself become a barrier to the transmission of much of this magic to the audience.

Where puppet performance is concerned, I think that even if it is the puppet which draws a magical other self from the performer, it is not automatic that the puppeteer can express that other self with enough precision to transmit it faithfully to the audience. The detail and truth of the performance which the puppet itself inspires from deep within the actor, often seem to get lost. This can be because the puppet isn't adequately performable due to its design or construction. Or because the puppeteer is not adequately skilled at manipulating the puppet to really carry the detail of expression which is necessary to convey the magic to the audience. Of course what puppeteers find themselves saying with their voices, when they are performing a puppet is not usually limited by the puppet's body, so one often does hear inspired spoken improvisation from puppeteers which is truly magical. But at the level of movement

este actor, también se sintió profundamente afectado por haberse desviado de un comportamiento aceptable, incluso dentro del contexto del "todo vale" de una dramatización en un taller profesional. Pero todos los marionetistas conocen la sensación de que el títere te domine, y les atrae este arte porque este elemento es intrínseco a él. Porque no hay duda, el efecto de la máscara es mágico y cuando trabaja a favor de la interpretación con títeres, algo valioso y primitivo sucede. No es casual que tantos formatos de máscaras y títeres encuentren su espacio en las religiones tribales de todo el mundo.

Sin embargo, si consideramos catártico, o no, que las partes generalmente ocultas de nuestra personalidad sean liberadas por títeres o máscaras, es una cuestión distinta de que lo consideren interesante los espectadores que ven el proceso.

Mi opinión sobre este tema es que, con las máscaras, el actor cuenta con su propio cuerpo para trabajar y pocos impedimentos físicos para expresar claramente el "yo" de la máscara que interpreta. Por lo tanto, el detalle e inspiración que el trance como efecto que la máscara lleva a cabo, se convierte realmente en legible,



*"In suspensión" (foto Simon Annand)*



*"In suspensión" (foto Simon Annand)*

and physical expression, the mask effect seems often not to deliver in puppet theatre.

I think that puppeteers should be wary of intuitive handling of puppets. My opinion is that better results in puppet performance come from a clear and conscious movement technique. There are so many parameters for each gesture and change of position which we can learn to exploit as puppeteers. Movement elements relating to mood like openness and closed-ness, tightness and relaxedness, forward and backward; things to do with an expression of weight like counterbalance; the information about size carried in simple pendulum actions; changes in behaviour due to medium – drag in water, lift in the air and shifts in apparent gravity; friction; qualities of movements such as heavy, light, fast and slow; things to do with consciousness like focus – seeing, looking, hearing and listening; animal characteristics like heartbeat and breathing; mime-like tricks such as illusions of muscle strength – pushing and pulling for example; chain reactions and movement sequences in the body.

These things offer reliable tools for the puppeteer, which permit a verifiable expression of all things animal and human. Consciousness of these things allows the performer to decide what to

especial y valioso para el espectador. Hay un doble efecto de permitir: la máscara permite que la nueva personalidad se vuelva consciente y el cuerpo entrenado del artista, intérprete o ejecutante permite su plena expresión.

Sin embargo, cuando este mismo efecto de la máscara se asocia con los títeres, creo que, a menudo, las limitaciones físicas de la propia marioneta se convierten en una barrera a la hora de transmitir gran parte de esta magia al espectador.

Quando hablamos de espectáculos de guiñol, pienso que aunque el títere produzca un otro yo mágico en el actor, no es automático que el artista, intérprete, o ejecutante, pueda expresar ese otro yo con la suficiente precisión como para transmitírselo al espectador. El detalle y la credibilidad de la interpretación que la propia marioneta inspira desde lo más profundo del actor a menudo parece perderse. Esto puede ocurrir porque la marioneta no se puede manejar adecuadamente por su diseño o construcción, o porque el titiritero no tiene la habilidad adecuada para manipularla y sacar a la luz los detalles expresivos necesarios para transmitir esa magia al espectador.

Por supuesto, lo que los marionetistas cuentan al manipular un títere no suele estar limitado por el cuerpo de la marioneta. Con frecuencia uno puede oír improvisaciones verbales inspiradas realmente mágicas. Pero en cuanto a movimiento y expresión física, el efecto de la máscara, a menudo, no se transmite en el teatro de títeres.

Creo que los titiriteros deberían ser cautelosos con el manejo intuitivo de marionetas. Opino que los mejores resultados en la interpretación de títeres vienen de una técnica de movimiento, clara y consciente. Hay tantos parámetros para cada gesto y cambio de posición a los que podemos aprender a sacar partido como titiriteros. Elementos de movimiento relativos al estado de ánimo, como apertura y cerrazón, tensión y relax, hacia delante y hacia atrás; aspectos relacionados con la expresión del peso, como el contrapeso; información sobre el tamaño en acciones pendulares; cambios en el movimiento causados por el medio, re-



show and what not to show and to stay in control of the information going from the stage to the audience. This in turn should lead to better reading of the movement of the puppets. It also makes the audience feel they are being treated as intelligent viewers. It also – by the cutting and pasting of new blends of these movement elements - opens up the arena for beautifully simple and strong visual tricks and illusions based on the puppet object.

Of course, if there is a mismatch between inspiration from the puppet and the ability to express it, where the mask effect in puppetry is concerned, a solution would be to advocate far more demanding training in manipulation skills for the puppeteer. Then presumably the puppeteer's performance ability with any given puppet would be up to the task of allowing the puppet to speak for itself. Then the inspired other self could theoretically transmit to the audience without hindrance via the instrument of the puppet.

The issue is complicated though, because in fact, manipulation of puppets depends on knowledge as well as inspiration. The intuitive approach to manipulation often falls short of its mark because what we think we are making our puppet do is not necessarily what the audience perceives it to be doing. And we have all seen puppets

sistencia del agua, volar en el aire, cambios de gravedad; fricción; cualidades del movimiento como pesado, ligero, rápido y lento; aspectos relativos al consciente como la concentración, ver, mirar, oír, escuchar; características animales como el latido del corazón y respirar; trucos mímicos como la ilusión de fuerza muscular, tirar y empujar por ejemplo; reacciones en cadena y movimientos secuenciales del cuerpo. Esto nos ofrece una gama de herramientas fiables para el titiritero que permiten una expresión verificable de lo animal y lo humano. La conciencia de estos elementos le permite al artista intérprete o ejecutante, decidir qué mostrar y qué no mostrar y mantener el control de la información que se transmite desde el escenario hacia el público. Esto, a su vez, debería llevar a una mejor lectura del movimiento de los títeres. También hace sentir al público que le tratan como un espectador inteligente. Mediante la combinación y superposición de estos elementos de movimiento, se abre un abanico de posibilidades para crear todo un muestrario de trucos visuales, maravillosamente simples y contundentes, de ilusiones basadas en los títeres.

Por supuesto, si hay un desajuste entre la inspiración que ofrece la marioneta y la capacidad de expresarla, si tenemos en cuenta el efecto de la máscara, la solución sería abogar por una formación más exigente en las técnicas de manipulación del titiritero. De esa forma presuponemos que la habilidad interpretativa con cualquier marioneta estaría a la altura de las circunstancias y permitiría al títere hablar por sí mismo. El otro yo inspirado podría, teóricamente, comunicarse sin trabas con el espectador a través de la marioneta.

El tema es complicado porque, de hecho, la manipulación de las marionetas depende del conocimiento y también de la inspiración. Una aproximación intuitiva a la manipulación suele quedarse corta, porque lo que creemos que están haciendo nuestros títeres no es necesariamente lo que el público percibe. Todos hemos visto a marionetas mover la cabeza demasiado rápido, o saltar de arriba a abajo sin ningún sentido al moverse. Estos son dos ejemplos de manipulación intuitiva que no

being made to move their heads too quickly, or to bob up and down meaninglessly when they move about. These are both examples of intuitive manipulation letting the puppeteer down. But if we make the whole process a completely technical – albeit competent – exercise, we will probably lose the magic which we want to retain at all cost.

So we must have knowledge about what the audience sees when we do things with the puppet and we must also have the inspiration which is the gift of a good puppet to its performer. Really we need to consciously learn about puppet movement and expression and about audience perceptions of puppets. Then we need to become completely at ease with this knowledge, so that our intuitive approach to puppet manipulation actually contains reference to it every time we touch a puppet. This is exactly the training process for classical musicians. And in classical music it is generally acknowledged that although there does need to be real talent and inspiration, it is only with a great deal of hard won technique, acquired over a long period that this talent can ever be perceived by an audience.

funcionan. Pero si convertimos el proceso en puramente técnico -aunque sea adecuado- es probable que perdamos la magia que queremos mantener a toda costa.

Así pues, debemos saber qué es lo que el espectador ve cuando interpretamos con la marioneta y también debemos mantener la inspiración, el regalo que hace un buen títere a su manipulador. Realmente, necesitamos aprender conscientemente sobre el movimiento de los títeres y su expresión y sobre la percepción que el público tiene de ellos. Entonces, tenemos que apreciar este conocimiento para que sirva de referente de nuestro enfoque intuitivo cada vez que toquemos un títere. Éste es exactamente el proceso de entrenamiento de los intérpretes de música clásica. Y es en la música clásica donde suele reconocerse que, aunque sea necesario el talento y la inspiración, es sólo con una gran cantidad de técnicas aprendidas duramente y adquiridas a lo largo de un amplio periodo de tiempo, que este talento puede ser percibido siempre por el público.

*"Los mares de Organillo" (foto Mottram)*



# MOTTRAM Y LA POESIA EN MOVIMIENTO

## Titiritero por error burocrático

*Texto: Santiago Ortega*  
*[www.micabezaquehabla.blogspot.com](http://www.micabezaquehabla.blogspot.com)*

Todo estaba dispuesto para que Stephen Mottram fuera contable, siguiendo la tradición familiar: su bisabuelo había sido contable, su abuelo era contable, su padre era contable, el joven Mottram se dirigía a Suecia para estudiar ciencias políticas y continuar con la saga de hombres de provecho. Su sueño, sin embargo, era ser pintor, lo deseaba desde niño; su abuelo materno era artesano de la madera; él sabía que había otras maneras de entender la vida. Mas su padre no lo tenía tan claro. Preocupado por los problemas que pudiera tener el chico, si se dedicaba al arte, le persuadió para que aspirara a una vida más estable. Con la concesión de una beca de estudios, solamente faltaba formalizar la matrícula... y empezaría su camino en el mundo de los adultos.

En ocasiones el destino juega malas pasadas, o buenas, según por dónde se mire... al presentar sus papeles le informan, apesadumbradamente, de que el plazo de matriculación en ciencias políticas ha terminado hace días: le ha llegado la carta con retraso. No puede cursar. Si bien puede conservar la beca, siempre que inicie otros estudios en Suecia. Y sin necesidad de pensárselo Stephen se matricula en arte. Comienza una época feliz en la que estudia pintura y fotografía, así como escultura con un escultor que también construye marionetas, con el cual empieza a aprender el arte de los títeres. Aunque terminará su carrera de ciencias, licenciándose en relaciones internacionales, ya nunca abandonará el arte, haciendo de él un modo de vida y convirtiéndose en uno de los artistas más personales en el mundo de los títeres de las últimas décadas.

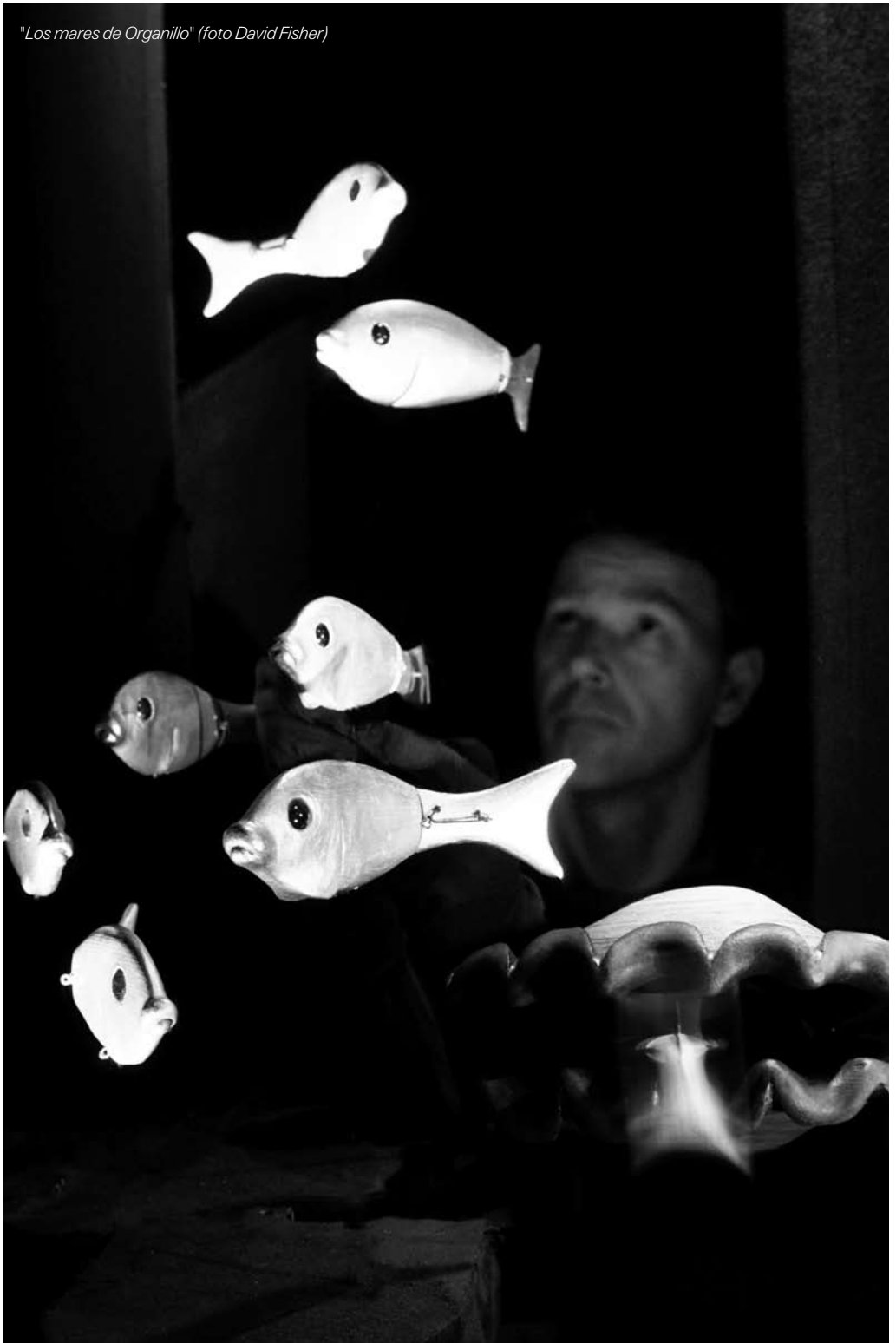
Stephen Mottram es también un gran tímido, acostumbra mirar al suelo, habla bajito, en tono agudo cuando se expresa en español, grave cuando usa su inglés natal y se relaciona mejor con pocas personas delante. Cuando juega en los ejercicios de calentamiento, en sus clases de manipulación, es imparable corriendo y saltando para alcanzar el primero la silla vacía. Le gusta conocer a la gente, le gusta el carácter latino, de hecho su primer matrimonio fue con una brasileña y actualmente está casado con una italiana y si tuviera que cambiar de país, a Stephen le gusta España.

Algo que le caracteriza es sin duda la pasión por el trabajo. Por eso acepta desafíos y busca soluciones que le llevan a repetir los muñecos hasta tres veces... a investigar e inventar. Así llega a ideas como la de mover la cabeza con dos hilos que parten de la coronilla y se cruzan antes de llegar al mando, permitiendo el giro sin tener que bajar la mirada y ganando de ese modo en credibilidad. Cada marioneta la diseña para realizar un movimiento concreto: saltar, volar, gatear... alejándose de la caricatura, para profundizar en la teatralidad. De ahí su necesidad de realismo y control, que lleva al espectador a ver pequeños seres vivos en escena.

Asistir a un espectáculo del marionetista inglés es visitar fugazmente su alma: Un universo con un ritmo propio, plagado de misterio e imágenes oníricas, cercanas a la instalación artística, que nos hablan de la condición del ser humano. Su estilo es idóneo para tratar temas como la muerte, el nacimiento, la concepción... Con su peculiar combinación de muñecos, autómatas y la manipulación a la vista crea imágenes que recuerdan a la ciencia-ficción, dentro de un espacio atemporal y poético. Mottram no emplea su minucioso estudio del movimiento, seguramente legado de su paso por la escuela de mimo de Decroux, para contar historias con argumento, ni hacer muestras de virtuosismo, sino para infundir dignidad y credibilidad a los muñecos, consiguiendo que nos identifiquemos con ellos, no como personitas con conflictos similares a los nuestros, sino como seres vivos con el gran conflicto de estar vivos. En esa búsqueda, no suele construir personajes definidos o caracterizados y vestidos, sino que, con las articulaciones y la madera a la vista, o pintados enteros de un color brillante, se convierten en metáforas del ser humano; con una vida física, más que interior. Son



*"Los mares de Organillo" (foto David Fisher)*



pequeñas criaturas y no sabemos lo que piensan, si es que a caso piensan, trascendiendo de este modo a un plano más universal, con aires de existencialismo.

## **El proceso creativo de Stephen Mottran**

Cuando reflexiona sobre su proceso de creación, descubre que este está cambiando porque ahora tiene niños pequeños. "Antes empleaba siempre una idea que venía de la escultura. Empezar a hacer una obra de arte es muy difícil, porque ¿qué espectáculo hacemos? Pero si me tomo el lujo de trabajar en el taller durante seis meses, si cada día he hecho exactamente lo que quería hacer, al final de este tiempo, tengo una paz y una obra, sin haber tratado de crear una obra. Es sorprendente que funcione así.

De este modo construía objetos y marionetas en el taller y tenía la posibilidad de ver probablemente diez objetos que ya tenía terminados y después de un periodo, estaba claro la historia que quería contar. Porque si tengo diez objetos o marionetas que hablan de la muerte, es obvio que la muerte es una preocupación importante. Así ocurrió cuando realicé la obra "The Seed Carriers", todo hacía referencia a la muerte. Reflejaba la muerte de mi padre. Estas imágenes no son todavía un espectáculo, son solo imágenes que me liberan.

En este momento del proceso Stephen entra en contacto con Glyn Perrinel, compositor, normalmente de música electroacústica y discuten ampliamente sobre el objeto y cuales son sus posibilidades.

"Muchas ideas vienen del compositor. Finalmente conseguimos juntar ideas visuales con títeres y máquinas e ideas teatrales con ideas musicales. La filosofía de estos espectáculos con este tipo de música es dar al compositor la posibilidad de ser, no visible, pero sí audible para el público, que este salga del teatro hablando no sólo de los títeres, sino también de la música. Siempre incluimos momentos que están vacíos, desde el punto de vista visual, pero que son muy amplios desde el estímulo del audio. Esto es interesante, por que existe una tendencia a pensar que la música, en el teatro, es solo un motivo que suena de fondo. Después de un periodo de uno o dos años tenemos la música preparada y montada un poco como si fuera una película, en pequeñas series que van juntas cerca de la acción.

Trabajar con imágenes es también trabajar con ideas. Una idea podría ser, (esto es sólo un ejemplo) podría pensar: caminar con una marioneta es mecánico, porque sabemos que es una secuencia de movimientos y si sabemos cual es la secuencia, ¿por qué no hacer una máquina que camina? Ah es un robot. Pues no, es una marioneta que camina, pero camina sin manipulador. Podría pasar una semana tratando de hacer una marioneta que camina sola. Y sí un día descubro la manera de hacerlo, yo podría pensar: sí, pero un ejercito de marionetas robot caminando por la escena sería una imagen muy, muy fuerte. Y después tengo otras opciones: ya tengo 20 robots como soldados que caminan (yo vi muchas imágenes de la guerra en Libia) y eso me da la idea de

hacer otra cosa, podría hacer la escultura de un casco... y después de dos años, con sorpresa veo que tengo un espectáculo sobre la guerra en Libia. Es un ejemplo".

Durante el proceso del trabajo siempre usa un gran espejo que tiene en el estudio. "Paso horas delante del espejo y verifico si lo que yo pienso que es interesante es efectivamente interesante, así continuo y eso me da otras ideas; tenemos que probar y descubrir cosas que son interesantes. **Es la única regla: no tiene que ser aburrido.**

Cuando manipulas un muñeco de hilo, es imposible tener certeza de lo que está viendo el público, por eso trabajo con espejos y grabaciones y siempre tengo un director que me dice lo que se ve desde fuera.

Las marionetas son finalmente un objeto que el actor usa para captar la atención del público, pero lo importante realmente es el mensaje del actor."

*"Los portadores de semillas" (foto Simon Annand)*



Con este método, espectáculos como *The Seed Carrier* (Los portadores de la semilla) pueden llevarle tres años de trabajo.

Pero no todo se reduce a la soledad del taller y las giras como solista, con las que ha visitado ya más de 40 países, al creador de Oxford también le gusta compartir y colaborar con otros artistas. En los últimos tiempos recibe peticiones de grupos de teatro para que vea y comente sus trabajos, o les dirija. También está su labor como docente, impartiendo cursos de construcción y manipulación de marionetas, que empiezan a tener cada vez más seguidores en numerosos países... De su experiencia delante de las cámaras, como manipulador, en televisión y en cine, se queda con el cine, pues en el cine se busca hacerlo lo mejor posible y le encanta formar parte de un equipo con esa mentalidad. Y claro está ahora también intenta compartir su tiempo con su familia y sus hijos, prescindiendo un poco de los largos viajes y sesiones de taller y ensayo de antaño, de hecho después de esta charla, marcha en busca de un souvenir para los niños. Para si mismo, este titiritero viajero, ya cuenta con otro jaboncito de hotel para su colección de jabones de hoteles del mundo...

*Bibliografía:*

-*"Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette"* UNIMA 2009, éditions L'entretemps

-*"Stephen Mottram, embrujo y ensueño: el arte de las marionetas"* Osawaldo Valdovinos 2007

- [www.interescena.com](http://www.interescena.com)

*Biografía:*

*Stephen Mottram, artista, artesano y titiritero residente en Oxford, es reconocido, a nivel mundial, por su virtuosismo en la construcción y manipulación de marionetas de hilo. En 1980 se une a la compañía de Eric Bramall de marionetas tradicionales inglesas. En 1982 gana una beca del Arts Council, que lo lleva a la Escuela Estatal de Teatro de Títeres de Budapest. Bajo la influencia de los hermanos Quay, Tadeusz Kantor, Hieronimus Bosch; su estilo se basa en la observación aguda de los detalles del movimiento humano. Desde 1988 viene desarrollando un lenguaje teatral único que explota la relación entre la música electro-acústica y la imagen-movimiento. Su montaje solista "In suspensión" ha girado por todo el mundo. Con "Los portadores de la semilla" ha viajado a más de 18 países y ha ganado tres premios internacionales.*

*Stephen también ha trabajado en varias películas como: "La tienda de los horrores" (Warner Bros, 1986), "Cuentos del Decamerón" (Channel 4, 1987) y fue uno de los artistas intérpretes de "Plomo en las cuerdas" (Dinamarca 2004), una película de marionetas que se estrenó en el Reino Unido en mayo de 2005.*

*Mottram ha realizado talleres de movimiento en el Centro Cultural de Oswald Andrade, en Sao Paulo, Brasil; cursos en la Escuela de Teatro de Títeres de San Martín, Buenos Aires, Argentina; para el Teatro Juvenil de Hanoi, Vietnam. Ha dirigido talleres en Chile, Indonesia, Suiza, Irlanda, Portugal y España y en el Instituto Internacional de la Marioneta de Charleville-Mezieres, Francia. En el Reino Unido, ha enseñado en el Holborn Centro de las Artes Escénicas y la Central School of Speech and Drama.*

# EN SUSPENSIÓN EN MOVIMIENTO.

*Texto: Ramón del Valle*

*Fotografía del espectáculo "In suspensión"*

*de la Cía. Stephen Mottram's Animata: David Burns*

Esta imagen en movimiento representa la esencia del movimiento mismo y también una sublime espiritualidad. El talento y la técnica al servicio del arte.

Todos los enigmas de este mundo se descifran desde la física y la metafísica, desde postulados divinos o humanos. Esta figura simbólica transmite un fuerte impacto físico - porque la imagen sirve para ilustrar un tratado completo de dinámica - y también sugiere ciertas connotaciones sagradas: si observamos detenidamente, se adivina una atmósfera suspendida que trasciende a la materia y que se eleva ingrávida por encima de ella.

La imagen redundante del titiritero, a modo de secuencia de fotografías de cine mudo, evoca el espíritu del arte y también el instante preciso en que el alma del titiritero abandona la cárcel del cuerpo, lo trasciende para hacerse eterna y acabar fundiéndose con el títere.

El cuerpo invisible y fantasmagórico del títere, transmutado en el alma, sustenta unas extremidades que se asemejan a las arcaicas ofrendas de cera que pendían de los altares de las iglesias. Votos de promesas cumplidas a cambio del favor del dios-titiritero que le da la vida.

Pero por encima de todo, esta figura ilusoria, amalgama ideal del títere y del titiritero, es absolutamente real y verosímil y sirve para constatar que la magia del arte existe y que reside en las manos y en el espíritu de Stephen Mottram, un maestro virtuoso de las marionetas. Para cerciorarnos, sólo necesitamos fijar intensamente la mirada en la imagen -como lo haríamos con un holograma- y ponerle una música evocadora e imaginaria.

