



La muerte animada. Edward Gordon Craig y la visualidad del teatro de lo inanimado.

Almir Ribeiro

Universidade de São Paulo, Brasil.

Lo efímero y lo inanimado

Tomó de la mano a la niña y le dijo: Talita qum, que significa: "Mi niña, despierta!". Y ella se levantó y se puso a caminar.¹

La relación del arte teatral con el evento de la muerte es irrefutable. Objeto de reflexión y análisis de diversos estudios, esa aproximación es de las más raras y perturbadoras. Al mismo tiempo, se muestra bastante apropiada para definir no solamente la fascinación por el arte teatral, sino también la elaboración artística de manera general. El afán humano por la representación posee una relación íntima con la consciencia -aunque subliminal- de lo percedero de la vida. Esa calidad efímera, que hermana toda materia existente y que está presente en toda representación de carácter artístico desde tiempos inmemoriales, fue capturada y estructurada por los seres humanos en la idea de las representaciones escénicas.

Nietzsche, en *El Nacimiento de la tragedia*², afirmó que el ser humano había perdido su sentido dionisiaco original y con esa afirmación, hacía una apología de la comunión del hombre con la naturaleza y con el universo. Rebatando una existencia atada a un devenir, rehusó la existencia de un mundo definido por dualidades, platónicas o cristianas. Comprendía que tales dualismos contraponen de manera equivocada la realidad que experimentamos objetivamente con otra supuestamente mejor, posterior y superior. Con eso, afirmaba que la única realidad existente, de hecho, es esa en que estamos lanzados en el momento y ninguna otra

¹ TEB *Bíblia ecumênica*, São Paulo, Loyola, 1994. Mc 5; p. 45-46.

² Friedrich. Nietzsche, *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Schwarcz, 2003; p.1.



más allá. Y que el presente debe ser vivido desprendido de pasado y futuro, apuntando como eje central de la vida la relación con el *ahora* y con lo que él posee de más extraordinario: su inexorable finitud. Uno de los desdoblamientos de esa reflexión es la creencia de Nietzsche en las artes, como los universos lingüísticos adecuados al abordaje de la realidad más esencial.

Poesía del presente glorificado, el teatro posee en su definición el trazo de la muerte y de la súbita desaparición. La valiente aproximación de la muerte llena de vida todas sus elaboraciones. El arte teatral, en su fugacidad, logra capturar más que una característica de la vida humana, pero un importante muelle propulsor de toda la creatividad que nuestra especie ostenta orgullosa.

La vida buscada sobre el escenario es siempre una referencia a la muerte, al revés. Y sobre ella, el teatro articula todas sus diferentes posibilidades discursivas, en busca de la vida. El verdadero y último escenario donde el acontecimiento teatral se realiza es en la imaginación de quien que lo ve. El teatro, como realización artística, solamente se completa en la interacción entre la representación y cada espectador presente en el momento del acto teatral. La obra escénica construida posee, como premisa indispensable, una apertura intrínseca para la interacción, sin la cual ella deja de existir. Sin embargo, la fundamentación de esta construcción es, precisamente, su carácter fascinante, fugaz y ávido de desaparición, y por eso mismo, de gran desafío de la muerte.

Entre las innumerables vertientes de las artes escénicas, sobresale en ese sentido el teatro de lo inanimado, cuyo representante más ancestral, la máscara, terminó por forjar el ícono que simbolizaría para siempre la propia arte teatral y toda su trayectoria. La máscara es una presencia importante en casi todos los momentos de la historia teatral. Y antes inclusive. Es la más primitiva y más contemporánea de las formas teatrales. La máscara y sus derivados animados atravesaron momentos alternados de esplendor y de oscuridad, hasta que fueron rescatados de manera fecunda con el movimiento simbolista. El teatro de lo inanimado posee como característica fundamental el poder de concretizar de manera poética y plástica esa intrigante aproximación entre muerte y creación teatral. La fascinación que envuelve las formas de teatro animadas perdura y crece a lo largo de las últimas décadas. Sus aplicaciones y posibilidades se fragmentan,



en relación con las prácticas artísticas y pedagógicas. El teatro de lo inanimado posee una especie de poder místico -o lúdico- que nos remite inmediatamente a universos arquetípicos y oníricos. El devaneo es su lógica y los símbolos son su vocabulario. Su puesta en escena testimonia la inmortal perplejidad humana delante de lo inanimado expresivo, originario mucho más de la manifestación ofrecida por su materialidad básica, cruda e inerte, que por sus posibilidades dramáticas, de fabulación.

Nuestro sentimiento de embrujo reside en el intuir en aquellas formas algo de lo esencial humano que reconocemos en nosotros mismos. Esa relación se hace de manera anterior al significado y, en el fondo, es el factor determinante para la representación. Por eso, su relación con la vida en su estado más básico, donde las individualidades subyacen aún como posibilidades, proyectos, como porvenir. El teatro de no vivos estuvo siempre, desde su origen, desprovisto de la búsqueda de la ilusión, que impregna el teatro de actores vivos, lo que le confiere paradójicamente una teatralidad especial y una calidad expresiva superior. Blumenthal afirma con humor, sobre ese característico desprecio del teatro de muñecos por la verosimilitud que "cuanto más ultrajante, mejor"³.

El origen del objeto como elemento dramático se pierde en el origen de la especie humana en máscaras y rituales, fusionándose no solamente con el origen de nuestra especie, sino que también con su propia definición. El hombre parece no ser algo que *hace* teatro; él, esencialmente, *es* teatro. Para Gastón Bachelard, debemos "reconocer la máscara como objeto de un verdadero instinto humano"⁴. Nunca existieron grupos de seres humanos sin representaciones y dramatizaciones, aunque éstas tuvieran forma ritualista. Las pruebas de su ancestralidad están ricamente documentadas en paredes de cavernas prehistóricas. Por caminar por universos tan fundamentales, los actores inanimados poseen en sí el poder de evocar cuestiones existenciales de profundidades intangibles para un teatro de actores vivos.

³ Eileen Blumenthal, *Puppetry and puppets*. Nueva York, Thames & Hudson, 2005, p. 73

⁴ Gastón Bachelard, *O direito de sonhar*. São Paulo, Difel editorial, 1985, p. 164.



Simultáneamente a este aspecto fundamental del teatro del inanimado, se acentúa paradójicamente su extrema contemporaneidad, explícita en la miríada de grupos alrededor del mundo, dedicados a investigaciones cada vez más innovadoras y que, a su vez, conviven y dialogan con tradiciones seculares, como por ejemplo, las de Japón y China. Y ese movimiento parece apenas inaugurar un período futuro de extrema fertilidad para esa vertiente teatral. Esta riqueza prolífica del teatro de lo inanimado se alimenta precisamente al fundar su lenguaje expresivo en una constante confrontación entre los interrogantes más profundos de la humanidad y las cuestiones objetivas provenientes de la realidad humana inmediata. Primitivo, en tanto mantiene comunicación con cuestiones profundas de la existencia humana y, al mismo tiempo, lenguaje siempre vanguardista, la natura del teatro de lo inanimado está en la apertura al diálogo con otras vertientes teatrales y la interfaz con otros lenguajes.

Máscara y disimulación

Al final del siglo XIX, el movimiento simbolista con Von Kleist, Maeterlinck, Appia, Yeats y, principalmente, Edward Gordon Craig, rescató el universo de formas animadas y con él, las máscaras y lo llenó con nuevas posibilidades expresivas. Craig, nacido en Inglaterra en 1876, fue actor, director, escenógrafo y, fundamentalmente, un pensador del arte teatral. Además renovar en su época el encanto del teatro de muñecos, Craig fue el autor de la idea provocativa de substituir los actores por las así llamadas Supermarionetas, que desencadenaría un nuevo abordaje de pensamiento escénico, cuyas proyecciones resuenan hasta hoy.

Mucho del interés demostrado por pensadores fundamentales en la historia teatral a lo largo del siglo XX se debe, entre otros factores, al impacto desencadenado por el pensamiento provocativo de Craig. Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba y otros alimentaron sus investigaciones sobre el redimensionamiento del trabajo del actor, movidos directa o indirectamente por la repercusión de las propuestas innovadoras de Craig, su Supermarioneta, su escena



total y su afección a los muñecos y máscaras. Fue justamente *La Máscara* (*The Mask*) el nombre elegido por Craig para la renombrada publicación periódica que editó en Italia; hacia donde se dirigió en 1907 y donde vivió hasta su muerte, en 1966.

Esa intuición de algo esencial presente en la máscara denuncia nuestra percepción de transcendencia. El mundo armónico y bello, como de hecho lo es -a pesar de los seres humanos- parece ser testigo de algo más allá de sí mismo. La percepción y la esperanza de transcendencia son tan antiguas como nosotros mismos. La existencia de la máscara es evidencia de esa intuición. Un rostro que, materialmente objetivado de modo exterior al individuo, dialoga con él y lo revela. Lo revela más profundizado, conjugado con todas las posibilidades cósmicas extra-cotidianas admitidas en elucubraciones de carácter espiritual u onírico. Esa extravagante representación del rostro humano, muchas veces deshumanizado, carga en sí una intuición de revelación de algo oculto y ancestral a nosotros, y al mismo tiempo, eternamente urgente. Cada vez más urgente. Un objeto que nos susurra que no nacemos para pagar cuentas en un insignificante mundo cotidiano, sino para buscar la comunión con el Universo. Y después de un corto espasmo de tiempo de vida, gloriosamente desvanecemos, así como todo el resto.

En el aspecto fenomenológico, la máscara es el rostro de un *no ser*. Cuando alguien la toma en las manos y se la coloca sobre su rostro es, buscando disimular su ser a través de otro. Al oscurecer su existencia, ronda y juega alegóricamente con la muerte. En ese juego, él no desea confundirse con el otro. Él quiere pura y simplemente disimular. La confusión total de sí mismo con su simulacro dispararía la disimulación, el juego. El *ludus* esencial se caracteriza en la posibilidad del ir y venir de sí, recorriendo así, la tenue frontera de la muerte. Cuanto más imbuido de la disimulación, más profundizado el juego y mayor el potencial de su enmascaramiento. Actuando en los extremos de las ambigüedades del ser, la máscara proyecta a todos para el futuro, pues nos ofrece un campo de juego para nuestra eterna intuición de desdoblamiento, de devenir. La máscara es una alternativa que apunta todas nuestras otras posibilidades de vida, explicitadas nítidamente, por ejemplo, durante el carnaval. Es una flecha que apunta al futuro y a todo lo que podemos ser y construir, ultrapasando las cuestiones de fingimientos



y sinceridades, cuyas ambigüedades bailan y se mixturan en nosotros, solidarias con nuestra humanidad. La más grande de esas ambigüedades, la última de todas las ambigüedades, es la eterna convivencia y confrontación entre la vida y la muerte, tema principal de este juego. Este diálogo lúdico, inherente a nuestra existencia, solo concluye cuando por fin, "la muerte pone una máscara sobre el rostro vivo. La muerte es la máscara absoluta"⁵.

De la misma manera, la construcción de reproducciones del hombre, en diversas escalas, reafirma este raciocinio: la producción de un objeto con la forma humana -aunque no perfectamente mimética- es para nosotros tan espantoso que fue considerado herético. Repite de forma blasfema el *Genesis* bíblico o el mitológico *golem* judaico, en tanto creador humano adquiere un cierto poder demiúrgico. Su calidad más sobresaliente y definitiva, es lo que lo distancia de manera absoluta de los seres humanos: la ausencia de vida. Por otro lado, es justamente esa característica vecina de la muerte la que la hace tan asombrosamente expresiva. El teatro de muñecos está íntimamente relacionado a ese asombro *ingenuo* y genuino. Su lenguaje, de objeto material desprovisto de vida, en una ecuación improbable, es lo que más se acerca a presentar los impulsos y las dinámicas más profundas de la vida.

Históricamente, el muñeco es un objeto sagrado, tanto por su relación con la máscara como por identificarse con los objetos rituales. (...) serio o cómico, parodia o símbolo, concreto o abstracto, el muñeco es una analogía. Es un reflejo de nosotros. Es nuestra representación reducida. Es hecho a nuestra imagen y semejanza. Dios/hombre, hombre/muñeco⁶.

Pero ya al final del siglo XIX, los simbolistas advirtieron que la búsqueda de la realidad en la representación tiene un límite. El vocabulario expresivo humano se muestra demasiado limitado e ineficaz para abordar algunas profundidades del ser. La natural tendencia representativa del ser humano mismo, que fuera de escena es un obstáculo. Maeterlinck, uno de los principales nombres del movimiento simbolista, afirma que "toda obra de arte es un símbolo, y el símbolo nunca puede

⁵ Ibid; p. 173.

⁶ Ana Maria Amaral, *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo, Edusp, 1997; p. 75.



soportar la presencia activa de un hombre"⁷. Surge para los simbolistas, el teatro de lo inanimado con sus posibilidades expresivas recuperadas y renovadas.

Craig reclama la acción sombría y libertadora de la muerte al iniciar su célebre texto *El actor y la Supermarioneta* con una cita de Eleonora Duse: "Para que el teatro se salve es necesario destruirlo, que todos los actores y actrices se mueran de peste. (...) Ellos tornan el arte posible"⁸. Craig propone la abolición del actor en escena y la utilización en la escena de una Supermarioneta, como él lo ha denominado. Esta Supermarioneta no representaría la vida, una vez que en sí misma se aleja de ella, sino que podría por eso mismo trascenderla y ofrecer a los hombres una visión única de la vida en su esencia, como afirmó en su célebre máxima: "El actor debe desaparecer, y en su lugar debe asumir la figura inanimada - podemos llamarla de Supermarioneta, a espera de un nombre adecuado"⁹.

En su provocación simbolista, invocando la muerte y deshumanizando al actor, Craig avanza de manera radical y definitiva contra el naturalismo. Elimina la figura humana en escena para plantearla de manera magnífica, extravagante, casi grotesca. Un proceso que remite a la evolución de las formas teatrales orientales, donde la figura del actor, a lo largo de los siglos, desapareció bajo una indumentaria que busca exactamente anular cualquier trazo de humanidad del actor. Para Craig, la marioneta, en el fondo, es un actor sin egoísmo y sin vanidad. Al proponer la sustitución de actores por marionetas, antes, por Supermarionetas, no menosprecia a los actores, sino que los desafiaba a que abdiquen de sus vanidades naturales, exacerbadas por la estética romántica y, posteriormente, por el naturalismo.

El actuar no es un arte; es, por lo tanto incorrecto hablar del actor como un artista. Todo lo que es accidental es enemigo del artista; el arte es la antítesis absoluta con el caos, y el caos se crea por la acumulación de varios hechos accidentales. El arte se logra únicamente a propósito. Se pone en evidencia, entonces, que para producir una obra de arte cualquier, podemos trabajar nada

⁷ Maeterlinck en, Marvin Carlson, *Teorías do Teatro*. São Paulo, Ed. Unesp, 1995; p. 288.

⁸ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*. Londres, Routledge, 2009, p.27.

⁹ *Ibid.*; p.39.



más que con aquellos materiales que somos capaces de controlar. El hombre no es uno de esos materiales¹⁰.

El embrujo del limbo

El teatro no es una elaboración contra la muerte, pero la comprende como ningún otro lenguaje. Para Tadeusz Kantor, director teatral y artista polaco, toda obra de arte discurre, en el fondo, sobre la Muerte. Schopenhauer ya recordaba esta relación con la muerte al afirmar que "la muerte es propiamente el genio inspirador, o la musa de la filosofía, (...). Difícilmente se tendría filosofado sin la muerte"¹¹. Las obras de Kantor provocan e impactan por proponer una dualidad incómoda, al no hablar directamente sobre los objetos, sino al abrir puertas, como nuevos *lentes* de percepción sobre las cosas que existen y sobre otras realidades que subyacen en ella, sean éstas las más prosaicas o las más elevadas. Y su obsesión por la utilización de objetos en forma simultánea a la utilización de actores refuerza esa búsqueda por una expresividad alternativa. Un lenguaje donde objetos y maniqués asumen un protagonismo fundamental en la búsqueda de una composición que sobrepasara las posibilidades humanas, nítidamente entendidas como impotentes o ineficientes, para abarcar el universo expresivo que él anhelaba.

El trabajo de Kantor, asociado a una propuesta racionalista de reflexión, incluye, un fuerte abordaje ritualista, donde la experiencia de aquellos que presencian sus espectáculos se completa a partir de referencias míticas, que habitan un universo común de percepción arquetípica. En este sentido, la visualidad y la calidad simbólica presente en la obra de Kantor asumen un papel central. No a partir de la visualidad escenográfica, sino principalmente de la construcción de la imagen de los personajes y de la utilización de los por él denominados "objetos encontrados". Kantor buscaba no "el objeto extraordinario; por el contrario. Luego

¹⁰ Ibid.; p. 28

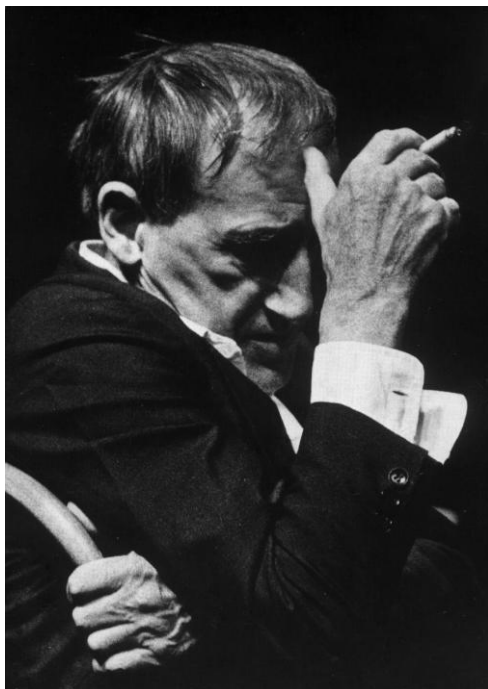
¹¹ Arthur Schopenhauer, *Metafísica de amor/Metafísica de muerte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 59



comprendió que el objeto pobre, ante la inminencia de ser descartado, es el que está disponible para el arte: el objeto entre la eternidad y la basura¹².

Desprovisto de futuro y destinados al limbo, esos *objetos-encontrados* se hallan, según Kantor, repletos de la eternidad artística más característica. Y resucitan en plenitud cuando el gesto los pone en escena y los resignifican. Partiendo de ese principio, todos los elementos de teatro, no solamente objetos y maniqués, pueden ser identificados como *objetos encontrados*, lleno de limbo y eternidad: texto, actores y escena.

Permitidme, Supremos Jueces, presentarles mi credo solemne, mi desafío y mi provocación. Me permito recordarles que el método fundamental (si me puedo expresar de manera tan patética) de mi trabajo es y era la fascinación por la realidad que denominé la realidad del nivel más bajo. Es ella que explica mis cuadros, mis Embalajes, mis Objetos Pobres y también mis Personajes Pobres, los cuales como varios hijos pródigos, regresan en la miseria a sus casas natales¹³.



Fotografía de Carlos Furman,
gentileza del *Departamento de Prensa*
Complejo Teatral de Buenos Aires.
En la Foto: Tadeusz Kantor

¹² Angela Leite Lopes. *Na fronteira da pintura e do Teatro. Tadeusz Kantor y Valère Novarina*, Arte & Ensaios nº18, Rio de Janeiro, PPGAV-Escola Belas Artes, UFRJ, Julho 2009.

¹³ Tadeusz Kantor, *O Teatro da Morte*. São Paul, Perspectiva, 2008; p. 257



Kantor fue íntimamente influido por Craig y su apología provocativa y utópica del teatro inanimado. Preconizando la *muerte* de los actores para substituirlos por objetos animados, Craig en el fondo deseaba la muerte de las cuestiones subjetivas que atrapaban el trabajo de creación del actor. Soñaba ver al actor resucitado en una nueva y revolucionaria técnica y lo ejemplificaba siempre, citando el actor británico Henry Irving, a quien admiraba desde joven. Al convocar el objeto, Craig suscitó la renovación de todo el conjunto de elementos escénicos: escenografía, iluminación, dramaturgia y, principalmente, actores. Cada uno de esos elementos, pasó a reclamar un redimensionamiento de su papel y función, para atender a nuevas prerrogativas expresivas de la escena. Craig estimuló una mirada sobre el lenguaje de los objetos, de las formas animadas dispuestas y actuantes en escena, desde pequeños objetos a paneles móviles monumentales, que conquistaron estatuto de formas expresivas extremadamente potentes, hasta el punto de superar -considerablemente en su opinión- la expresividad de los actores. La visión de que una forma animada podría substituir con ventajas al actor en escena solamente fue posible por el renovado encanto con las posibilidades expresivas de los muñecos.

Su esencia es la ilusión. Es el personaje irreal. Es negación, es materia y, al mismo tiempo, es afirmación. Es un desafío a la inercia de la materia. Ambiguo por naturaleza, hay aspectos positivos y negativos. Es dualidad: en tanto animado, es espíritu; en tanto inerte, es materia. Se define por una contradicción: es acción, pero en sí mismo no tiene movimiento¹⁴.

Jorge Luis Borges relata en su libro *Siete noches* que la percepción de arrobos y belleza, de maravilla, está siempre flanqueada por el horror, el asombro, semejante a la experiencia de los sueños. Los laberintos y espejos que lo persiguieron toda la vida, le ofrecían a una terrible y, al mismo tiempo, irrecusable experiencia. El embrujo de presenciar el hecho de traer a la vida una forma animada rescata ese terror maravilloso. Nuestros ojos no se cansan de ese espanto. No da admiración delante de su parto, una vez que ya vieron la luz antes, como objetos, aunque ocasionalmente con otras funciones y en otras formas. La admiración del rescate del Lázaro bíblico o, más prosaicamente, del João Grilo de

¹⁴ Amaral, ob. cit.; p.75



Ariano Suassuna. El rescate para una segunda vida -o para la vida propiamente dicha - como los *objetos encontrados* de Tadeusz Kantor.

Asombro y adelantamiento.

Una de las más misteriosas intuiciones del teatro es la conciencia de que la realidad que él representa es apenas una parte menor -pero catalizadora- de la experiencia mayor que se da en el interior de cada uno de los que lo presencian, que sobrepasa la circunstancia en que ella es representada. Y que esa realidad representada revela profundidades recónditas e insospechadas del ser humano, que se sorprende al confrontarse consigo mismo, frente al evento artístico. El acontecimiento teatral entendido como posibilidad de anticipo de la realidad, como transcendencia. Esa sensación de anticipo de lo que es simplemente humano, que se nos ofrece en su plenitud, por raro que nos parezca, es una característica fundamental del teatro de lo inanimado.

La fuerza del muñeco está en sus propios límites, en su incapacidad de hacer algo que no sea estrictamente aquello para lo cual fue hecho. Y, paralelamente, la debilidad del actor reside exactamente en sus enormes posibilidades, pudiendo hacer mil personajes, ya que él no es nunca ninguno de ellos¹⁵.

En este universo fundamentalmente humano, el teatro de lo inanimado construye su interacción: nos encontramos siempre renovadamente sorprendidos con sus inusitadas -e incómodas - profundidades. Un espectáculo de teatro del inanimado evoca en el espectador un arsenal de estímulos mucho más grande y diversificado que el que el teatro convencional lograría provocar, y quizás ahí resida uno de los secretos de su perenne encanto. Ana María Amaral afirma que "el teatro de formas animadas presenta una nueva dramaturgia resuelta en vibraciones espirituales en el interior del espectador".¹⁶

En ese camino de reencuentro, de retorno a algunas esencialidades vitales, la elaboración de Craig tuvo como cómplice el teatro de muñecos, máscaras y objetos, depositarios aún hoy de lo que es inescrutable y fundamentalmente

¹⁵ Schuster in Amaral, ob. cit.; p. 73.

¹⁶ Idem., p.17.



humano. Esa esencialidad, demasiadamente insoportable a nuestra humanidad mundana, descansa bajo la guardia digna de máscaras y de las formas animadas. Como recuerda Kantor con sus obras, solamente la naturaleza apartada de la vida, de los objetos, principalmente de aquellos rescatados en el límite del limbo, pueden suscitar en nosotros el vislumbre de lo que de más esencial hay en la propia vida. Y la convocamos esporádicamente sobre un escenario para reencontrarnos con el drama y la revelación de nuestra característica efímera e ilusoria.

Solamente ese acontecimiento tan íntimo de la muerte podría traer a luz algo tan luminoso. Un misterio cuya raíz está en el propio origen de nuestra especie y en las calidades más fundadoras del ser. Sobre esta base reside la intuición eterna de que el hombre es un proyecto inconcluso y siempre lo será. Lejos de ser una debilidad, esa conciencia es su grandeza: la intuición de transcendencia que define el gran campo de experiencia del ser humano, como el momento inmediato en que él está presente, el ahora. Y en este gran y sutil terreno de lo efímero, de todas las cosas telúricas predestinadas a la extinción con las cuales convivimos como hermanos y a las cuales el teatro celebra con alegría, se ofrece vislumbrar la eternidad. Allí, en esta grieta, el escenario ofrece el asombro del teatro.

almir.ribeiro.usp@gmail.com

Abstract:

Theater of animated forms makes evident the relationship between theater and death. Archetypal and primal questions coexist with the avant-garde and interface with many artistic styles and languages. Edward Gordon Craig, by challenging to replace the (live) actor with the (non-live) Supermarionette, rescued puppetry, its expressiveness and technics, and provided a new perspective of the actor's role.

PALABRAS CLAVE: Craig, supermarioneta, actor, Kantor, muñecos, Übermarionette.

KEY WORDS: Craig, Supermarionette, actor, Kantor, puppetry, Übermarionette.