

ANÁLISIS DEL ESTATUTO DEL ACTOR, LA NOCIÓN DE PERSONAJE Y LA SITUACIÓN DE ACTUACIÓN EN EL CENTÉSIMO MONO DE OSQUI GUZMÁN

Actor's statute analysis, notion of Character and Acting Situation in "El centésimo mono" by Osqui Guzman

MISEVICH, Valeria¹, & RIVERA, Rocío²

Resumen

En *El centésimo mono* de Osqui Guzmán se ponen en juego, habilitando la mirada crítica de los espectadores, los conceptos naturalizados de actuación, teatro, actor, personaje. La obra abre un espacio alternativo e interesante dentro del sistema teatral argentino del siglo XXI que pone en cuestionamiento las condiciones de producción y expectación del hecho teatral en sí mismo. El Personaje, entidad que se presenta escindida, difícil de aprehender y que parece desdibujarse, es el eje central sobre el que reflexiona la obra y se convierte en guía e interlocutor directo del espectador. Los recursos y procedimientos analizados desde una perspectiva teórica que apela no solo a conceptos propios de la teoría teatral sino también a otros campos del pensamiento cultural, nos permiten complejizar la problemática dupla actor-personaje y su *performance* sobre el escenario. En *El centésimo mono* al actor-sujeto deja sus propias marcas desde pequeñas hendijas que se abren en la trama “como por arte de magia”.

Abstract

El centésimo mono by Osqui Guzmán puts theatre, actor and character at stake by enabling the audience's critical eye. The play creates an alternate (and interesting) space within the Argentine theatre system in the 21st Century which questions the production and expectation conditions of the theatrical event itself. The Character, a splintered, blurred and hard to grasp entity, is the centrepiece of the play and turns into a guide and direct speaker to the audience. The resources and procedures analysed from a theoretical perspective that appeals not only to its own concepts but also to other fields of cultural thinking, make it possible for a more complex analysis of the actor-character duality and his performance on stage. *El centésimo mono* is a play where the actor-subject leaves his own marks through the cracks which open up the plot by magic.

Palabras clave: *Metateatralidad; Personaje; Dispositivo Teatral; Osqui Guzmán; Buenos Aires.*

Key-words: *Metatheatricality; Character; Theatrical Device; Osqui Guzmán; Buenos Aires.*

Data de submissão: janeiro de 2022 | **Data de publicação:** março de 2023.

¹ VALERIA MISEVICH - Universidad de Buenos Aires. ARGENTINA. Email: vamisevich@hotmail.com

² ROCÍO RIVERA - Universidad de Buenos Aires. ARGENTINA. E-mail: rociobelenrivera11@gmail.com

INTRODUCCIÓN

La dupla realidad y ficción ha sido, desde siempre, una compleja conjunción donde se ponen en marcha mecanismos de análisis y reflexión de la relación del ser con el mundo. Dentro del sistema específico del teatro, y en particular en Argentina en el siglo XXI, esta red compleja de elementos confluye en un interminable listado de obras dramáticas que ponen en juego la concepción clásica de teatro, actor y personaje. *El centésimo mono*³ de Osqui Guzmán se presenta entonces como un ejemplo cabal de esta reflexión intelectual y metateatral que ha estado en boga en las últimas décadas en el teatro nacional.

Siguiendo lo postulado por autores dentro del sistema teatral y del pensamiento teórico cultural tales como Karina Mauro, Marco de Marinis, Michael Foucault, Michel De Certeau, Giorgio Agamben, entre otros, el presente trabajo pretende hacer un aporte analítico a la cuestión del estatuto del actor, del personaje y la situación actoral en los tiempos que corren, tomando la obra elegida como un claro ejemplo de liminalidad entre la noción clásica mimética de teatro -hegemónica en el sistema teatral argentino-, y las distintas disciplinas que discuten y complementan dicha definición. En este caso particular, el uso de una técnica específica y extra teatral como es la magia constituye un elemento que permite la ostensión del riesgo inherente a la situación de actuación. Por otra parte, la producción y circulación tradicional de teatro ve expandidas sus fronteras y la hibridación como procedimiento continúa siendo atractivo en el circuito independiente.

Marco teórico: herramientas de análisis para la obra El centésimo mono, de Osqui Guzmán.

Para poder desarrollar un análisis preciso y concreto de un caso particular como el que nos ocupa, se presenta como fundamental, en primera instancia, definir algunos conceptos teóricos que no provienen del campo teatral y que resultan operativos, con el fin de disipar dudas y ambigüedades terminológicas que pueden inducir al error o a la confusión.

³ La obra fue estrenada el 31 de marzo de 2011 en el teatro La Carpintería, y sigue presentándose en Buenos Aires con el mismo elenco (Marcelo Goobar, Emanuel Zaldúa y Pablo Kusnetzoff). La dramaturgia y la dirección son de Osqui Guzmán.

Trabajaremos con el concepto de “dispositivo”, que Michel Foucault (1991) desarrolló a partir de los años 70, y que Giorgio Agamben (2011) estudió y sistematizó para analizar las relaciones que se establecen entre el actor, el personaje y la trama al interno de *El centésimo mono*. Con el par conceptual “táctica-estrategia”, propuesta teórica de Michel de Certeau (2007), intentaremos dar cuenta de las tensiones que se suscitan en la representación, y de las posibilidades de resistencia del actor frente al personaje en tanto agente de control.

Agamben define al dispositivo como un conjunto de praxis, de saberes y de medidas que controlan y orientan comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres. Para el autor, un dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Agamben, 2011, p. 257). Foucault, por su parte, ofrece una definición que caracteriza la noción de dispositivo que utilizaremos para el presente análisis teatral:

He dicho que el dispositivo era de naturaleza esencialmente estratégica, lo que supone que se trata de cierta manipulación de relaciones de fuerza, bien para desarrollarlas en una dirección concreta, bien para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas, etc. (...) El dispositivo se halla pues siempre inscrito en un juego de poder (Foucault, 1991, p. 130).

Y es en dicho juego donde el Personaje se constituye como mediador entre Actor y Espectador. Consideraremos al Personaje -y en este caso particular, en relación al juego permanente con el Yo Actor (Mauro, 2014a) de cada intérprete- como el dispositivo que controla y ejerce el poder por sobre el actor. En *El centésimo mono* este dispositivo está problematizado, y ofrece, a nuestro juicio, la oportunidad de pensar los mecanismos de manipulación y determinación que participan en la trama intentando borrar las huellas de la subjetividad del actor.

Analizando diferentes concepciones de Personaje, Abirached, en una definición clásica, habla de “una persona ficticia, hombre o mujer, que actúa en una obra de dramática” (1994, p. 15). Según este autor los personajes reúnen una serie de características tales como la presencia de una entidad literaria emanada de la trama, la posesión de todos los requisitos de totalidad y de una estabilidad y coherencia, además de ser quien reúne todas las cualidades bajo un nombre, un comportamiento que obedece a la causalidad y participa como parte de una unidad mayor. Estas características

permitirían la construcción del efecto de transparencia propio de la dimensión transitiva⁴ de la representación.

Al mismo tiempo es interesante rescatar de la mano de De Marinis, la afirmación y casi en simultáneo, el cuestionamiento de la noción de personaje devenida en el siglo XX, considerándolos como “entidades biográficas ficticias, imaginarias, habitantes de un mundo posible de la fábula dramática, pero provistas, exactamente igual que los individuos del mundo real, de la vida pasada y presente y de las características físicas y psicológicas bien precisas” (De Marinis, 2005, p. 18). Tal afirmación del concepto de personaje lleva a este autor a reflexionar sobre la relación (siempre problemática) entre actor y personaje, lo cual resulta relevante para el análisis y la puesta en crisis del estatuto del actor y del personaje en la obra analizada. La relación actor-personaje siempre fue compleja debido a la existencia de dos fuerzas contrarias: empuje estabilizador, centrípeto (apoyatura en el texto en busca de coherencia) y por otro lado un empuje desestabilizador, centrífugo, que llevaría a un primer plano al actor creador (De Marinis, 2005).

Estas fuerzas contrapuestas pueden ser analizadas en relación con los conceptos de estrategia y táctica de Michel de Certeau. El autor llama estrategia “al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (...) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio” (De Certeau, 1996, p. 42); y por táctica, entiende a “la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro” (De Certeau, 1996, p. 43).

Siguiendo el análisis de María Graciela Rodríguez (2009), las estrategias presentan capacidad de anticipación; organizan el espacio y el tiempo cotidianos; dictan leyes y normas, produciendo discursos y textos, tal como funciona el dispositivo Personaje. Son acciones de quienes ejercen poder. Las tácticas, por el contrario, corresponden a prácticas de desvío producidas por los débiles, por los consumidores, por los actores -agregaremos nosotros-; y son prácticas fugaces que aprovechan el instante y dependen de la astucia, instalándose en las fallas y fisuras del sistema.

⁴ Roger Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. Una representación de carácter transitivo es aquella donde se sustituye algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, que se vuelve transparente en favor de aquello que refiere.

Otra herramienta de análisis que nos permite ahondar en la cuestión del personaje es el concepto de Yo Actor (Mauro, 2014^{a,b}), definido como una identidad que origina la posibilidad de posicionarse en la situación de actuación. La cuestión relevante para nuestro estudio es la afirmación de la autora sobre el carácter táctico de la acción del actor⁵, retomando a su vez, los conceptos de De Certeau.

Análisis de la obra El centésimo mono

Luego del visionado y análisis de la obra elegida, y de atender al proceso de creación del espectáculo⁶, podemos sostener la hipótesis de que a pesar de la contundente presencia del elemento performativo que pone en riesgo continuamente la situación de actuación, con los trucos de magia en primer plano, la trama logra imponerse para dar sentido a la experiencia, evidenciándose la misma como lugar común del teatro representativo/mimético que se basa en un texto, en un hilo conductor que da organicidad a lo presentado en escena. Es el Personaje en tanto agente de control, lo que se constituye como elemento clave para el análisis, y que justifica la elección de nuestro objeto de estudio. La dinámica interna propia de este dispositivo en *El centésimo mono* es llevada a un punto justo de tensión que resulta estimulante tanto para el crítico o experto como para el público en general. El Dispositivo Personaje se constituye en lugar de disputa, donde la dualidad “Yo Actor-Yo Mago” se desenvuelve “tácticamente” como agente destabilizador de la convencionalidad teatral dentro de la obra. Al mismo tiempo la identidad del Yo Actor se ve puesta en riesgo por el doble estatuto actor/mago. Las fuerzas contrapuestas constitutivas del dispositivo Personaje resultan expuestas en toda su dimensión y se duplican debido a la dualidad mencionada anteriormente.

⁵ “La actuación no produce algo planificado, sino que depende de la oportunidad, se halla en un campo ajeno en tanto repleto de elementos y circunstancias que no pueden dominarse de antemano. Como corolario, el actor no puede abandonar su posición parcial en la situación de actuación, ni retirándose, ni perdiéndose en ella al entregarse por completo a algún elemento o circunstancia que, de este modo, pase a ocupar la totalidad de la misma. Para preservar la mirada del espectador, el Yo Actor debe adquirir y conservar su lógica de acción táctica en el contexto cambiante e impredecible que constituye la situación de actuación” (Mauro, 2014a, p. 146).

⁶ El texto espectacular no partió de un texto dramático previo, sino que fue la producción de materiales de los propios actores-magos durante ensayos lo que reclamó la intervención de un dramaturgo que le diera “estructura al disparate”, como sostiene Zaldúa (Misevich & Rivera, 2015).

Dispositivo de control - Resistencias

La relación dialéctica entre las fuerzas centrípetas y centrífugas se presenta concretamente en la forma de juegos de resistencia (trucos) sobre los márgenes de un sistema articulado –la trama– que en sí mismo permanece, organizando la multiplicidad de elementos. La situación de riesgo propia de toda situación de actuación crece exponencialmente ante cada truco que el Mago/Actor en tanto Personaje propone en escena. Tales “efectos” de realidad intentan centrar la atención del espectador en el virtuosismo de la técnica, al mismo tiempo que buscan su reacción inmediata (asombro y goce). El ejemplo más evidente de dicho propósito se explicita en el truco de magia “globo-pañuelo” donde dos de los actores/magos sacan un pañuelo desde dentro de un globo inflado, sin que éste se desinfla. Tal acontecimiento es ralentizado por los actores/magos, creando un *suspense* y dilatando la resolución y el estado de expectativa que se genera entre el público. De esta forma, la magia abre una zona aparentemente incontrolable, aunque sin abandonar las convenciones teatrales que sitúan al espectador todo el tiempo dentro de un espacio y un tiempo particular.

Los actores configuran prácticas que pueden entenderse y analizarse como “entre” dos niveles complementarios y contradictorios: aparecen los trucos de magia “dentro” de la trama, la cual responde a una lógica *estratégica* surgidas de un tipo de racionalidad, con un dominio del tiempo y del espacio, del saber y del conocimiento; y sin embargo, estos se separan, pasando a un primer plano y posicionándose “fuera”, temporal y espacialmente, lo que pone de relieve la dimensión reflexiva de la representación, y la propia experticia de los protagonistas.

La utilización del ritual de la magia, del ilusionismo, como espacio virtual subversivo construido dentro de la trama, requiere de un cuerpo entrenado, de un saber específico adquirido para la exhibición. Es el Personaje “mago” quien controla y domina al actor, integrándose a la trama, pero se evidencia que la dimensión performática del acto de prestidigitación constituye una táctica de resistencia frente al dispositivo, un desvío hacia un tiempo y espacio “otro”. En tanto acción táctica, que se caracteriza por su debilidad y a la vez por su potencial condición de fortaleza, el sujeto -aquí el Actor/Mago- “no es un sujeto sujetado, pero sí limitado a una suerte de resistencia subordinada.” (Abal Medina: 2007, 4). Sostenemos que en el caso analizado, las posibilidades de agencia sobre la trama están limitadas pero son esos mismos límites y la consciencia de ellos, la fortaleza del espectáculo.

El trío deviene entonces en tres magos de profesión que se encuentran trabajando como actores que representan a tres magos. En este punto se abre otra cuestión que creemos que podría ser objeto de análisis de un futuro trabajo: uno de los principales obstáculos para la asunción del Yo Actor radica, según Mauro

(...) en el conflictivo status profesional y/o laboral del actor. En primer lugar, esto se debe a la histórica ambigüedad de la condición actoral, ubicada en la encrucijada entre una tipificación que señala al actor como artista y otra que lo señala como trabajador (...) Más allá de la discriminación social del actor, posteriormente desplazada en una desvalorización al interior del campo cultural y aun del campo teatral mismo, la principal dificultad radica en la autodefinición del actor como tal (...) El Yo Actor no es una identidad completamente individual, sino que es tributaria de la pertenencia del sujeto a un grupo. Por consiguiente, en tanto relato colectivo, el Yo Actor se halla conformado por “aquello que hacen los actores (Mauro, 2014b, pp. 8-11).

Metateatralidad: puesta en escena

El virtuosismo de los actores en *El centésimo mono* en el momento de desarrollar los trucos de magia pone en evidencia su formación en este rubro específico⁷. Al exponer la opacidad de la instancia enunciativa, se hacen evidentes al enunciador y al receptor. Se busca la reacción inmediata del público ante los “números” que presentan los magosactores. Una reacción que se da en un tiempo y espacio diferente al de la trama que se aúna con el presente del Yo-Actor, y que nos hace reflexionar sobre la presentación, la representación y el teatro.

En la instalación de dos tiempos y dos lugares dentro de la misma puesta en escena, toma relevancia el objeto escénico puerta, como el umbral que separa la teatralidad⁸ específicamente teatral, de la teatralidad del acto mágico en sí. Esta separación de dos niveles de realidad simultáneos que la obra presenta, se ve profundizada al mismo tiempo por la utilización, podría postularse, de un personaje narrador, quien antes de cruzar el umbral mágico de la puerta, comenta la situación en la que se encuentran los personajes, evidenciando a su vez, el carácter metateatral de la obra.

⁷ Además, es posible acceder al *curriculum vitae* de cada uno de los actores (se encuentran disponibles en sus páginas personales). Los tres presentan un recorrido formativo de gran importancia en el campo de la magia, incluso con presentaciones en distintas partes del mundo.

⁸ Se toma el concepto de teatralidad del teórico Jorge Dubatti (2009) quien la define como la forma de organizar la mirada de los otros.

Figura 1 - Objeto escénico puerta como umbral que separa lo teatral y lo metateatral.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

Figura 2 - Simultaneidad de acciones, varios niveles de representación.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

Este carácter metateatral se evidencia, en primera instancia, en los parlamentos: los actores enuncian verbalmente declaraciones explícitas respecto a la conciencia del hecho teatral en sí, tales como “hay que dar teatralidad, el acto transcurre en la cabeza de un hombre” (...) “Anestesia total, es el mejor efecto mágico del mundo: anula las actividades cerebrales, sólo los deseos, sueños y frustraciones, son las actividades del cerebro que quedan activas” (Guzmán, 2016).

En segunda instancia, lo metateatral también se explicita en la actuación en sí misma. La puesta en abismo se sitúa en los propios cuerpos:

- La postura corporal de los actores: los mismos explotan la frontalidad, de forma casi homogénea, su actuación es de cara al público, inclusive haciendo referencia en sus parlamentos a ese público que es evidente para ellos, que se encuentra observándolos. Esto anularía el concepto de la “la cuarta pared”, procedimiento del realismo dominante y hegemónico dentro del circuito teatral argentino, y explicita la toma de conciencia del hecho teatral en sí por parte de los intérpretes. Tal metareflexión de su propia práctica se evidencia en los siguientes elementos:

- Los actores juegan con la velocidad y el ritmo de sus movimientos: desplazamiento de sus cuerpos de un extremo al otro del escenario, o caminar y moverse de forma exuberante o fuera de lo común⁹.

Figura 3 - Frontalidad de los cuerpos. Anulación de la cuarta pared.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

Figura 4 - Gestualidad y movimientos exuberantes.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

⁹ Respecto al trabajo sobre el texto dramático, que no han publicado y que no les interesa hacer circular, sobre una pregunta acerca de las indicaciones escénicas, Zaldúa nos comentó que “las didascalias que incluimos en esa versión -del texto dramático con el que trabajan- sólo refieren a las acciones físicas y a los desplazamientos en el espacio. No hay aclaraciones sobre estados emocionales y esto pone en evidencia la mano de Osqui y del teatro físico” (Misevich & Rivera, 2015).

Figura 5 - Gestualidad y movimientos exuberantes



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

- La tonalidad y el lenguaje que utilizan en sus discursos: se produce la desnaturalización y las acciones interpretadas en escena se vuelven extrañas (por ejemplo, la utilización de un inglés inventado y su traducción incongruente con efecto paródico).

- Otro procedimiento que aparece en el desarrollo del espectáculo es la repetición. Una misma acción es repetida de forma simultánea por los tres actores, lo que podría representar la mostración paralela de distintas formas de interpretar un mismo hecho (aunque se trate de un hecho nimio, como es atender un llamado telefónico), y que más allá del sentido que se construya, permite resaltar el carácter ficcional de la puesta en escena en sí misma.

Figura 6 - Desdoblamiento de un mismo personaje mediante la utilización de máscaras. Frontalidad de los cuerpos.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

A través del recurso de lo metateatral, donde se pone en juego el estatuto de ficción, se evidencia una representación dentro de una representación (nuevamente el objeto puerta aquí se manifiesta como el umbral que separa ambas representaciones, la del actor como mago anestesiado y la de cada actor encarnando distintas facetas del mago). Según Chartier (1996) la representación esencialmente es aquello que hace presente algo que está ausente. Este autor, además, complementa tal definición alegando, como anteriormente se mencionó en este trabajo, que en toda representación están presentes dos dimensiones: la transitiva, elemento representante sustituye el representado, volviéndose transparente y borrándose las huellas de enunciación; y la reflexiva, en la cual el nuevo elemento, el representante, exhibe su propia presencia, su opacidad, siendo la misma representación su propio referente. Considerando estos postulados, sostenemos que en la obra *El centésimo mono* podemos advertir y señalar concretamente el funcionamiento de estas dimensiones, ya que no sólo la representación se vuelve reflexiva a través del recurso del teatro dentro del teatro, sino que la actuación se problematiza de igual modo. Los actores son magos que representan magos, el referente se vuelve entonces redundante lo que habilita a la tensión tanto en la identidad del Yo Actor, como en el estatuto del Personaje, quien se manifiesta tanto mago-personaje, como mago-actor.

Además de los ejemplos esbozados anteriormente, es interesante cómo la obra explicita su carácter metateatral incluyendo una suerte de personaje narrador/presentador, que haciéndose cargo de la instancia enunciativa, no sólo nos introduce en la obra (relatando en un comienzo el tema del que va a tratar y planteando en diferentes momentos del desarrollo de la obra preguntas existenciales que permiten reflexionar sobre el Ser, el Teatro, la Vida y la Muerte) sino que va aportando datos y/o comentarios a medida que la acción va transcurriendo. Este personaje narrador/presentador, si bien recae mayoritariamente en Zaldúa, uno de los actores/magos, es representado por los tres actores en distintas etapas de la obra.

El riesgo y la situación de actuación

El riesgo¹⁰ presente en la situación de actuación, en este caso, genera una tensión espectral inusual, que no solo lleva a reflexionar sobre el teatro, sino sobre la relación actor-espectador como sostén del pacto ficcional¹¹.

¹⁰ Nuevamente sirve de ejemplo la escena del “globo-servilleta” explicitada anteriormente.

¹¹ En uno de los monólogos sobre el ejercicio de la magia, con respecto a la relación que se entabla entre espectador y mago, el personaje enuncia: “Todavía no te creo, pero hago que te creo” (Guzmán, 2016), símil al pacto ficcional al momento de asistir al teatro.

La especificidad de la acción actoral es estar soportada por la mirada de otro. En *El centésimo mono* el sostenimiento de la mirada y la organización de la misma, está basada en el doble juego entre teatralidad poética y teatralidad de la magia. Estas acciones de los ilusionistas son pensadas como acciones que buscan engañar los sentidos de los espectadores, pero claramente no engañan, hay una distancia entre el ver y el saber, similar a lo constitutivo del teatro; el desdoblamiento entre acontecimiento real y al mismo tiempo el reconocimiento de la ficción, tanto teatral como del ilusionismo.

Deviene interesante en este punto del análisis en relación con la tensión que la magia genera en la situación de actuación de la obra y a la hipótesis postulada de que el Yo Actor se presenta como la táctica dentro de la estrategia de la trama, lo postulado por Rodríguez al momento de emparentar dos autores trabajados en el presente escrito, Foucault y de Certeau, a saber:

Si para Foucault todo dispositivo lleva en sí mismo, constitutivamente, la posibilidad de encontrar una <<falla>> (...) De Certeau se va a ubicar del otro lado de esos dispositivos, en los lugares en los que sujetos comunes y ordinarios viven su vida cotidianamente, para observar las fugas, las anti-disciplinas (Rodríguez, 2009, p. 5).

Sin embargo, vale la pena destacar que estos elementos subversivos, caracterizados como tácticas dentro de una estrategia convencional como es la trama, categoría establecida en pos de un análisis reflexivo de la obra, no plantean a la misma como una puesta que replantea la noción de teatro convencional en su totalidad, ya que si bien la obra, desde lo ya enunciado anteriormente, busca una participación directa del público a través de su reacción espontánea, al mismo tiempo que juega con lo metateatral en todo su desarrollo, nunca abandona los parámetros básicos de la concepción teatral tradicional (división público/escena, comienzo y final claramente puntuados, no espacio para la improvisación, la necesidad de un director de escena¹² que organice todo el material, entre otros elementos), sino que se presenta como un cuestionamiento al teatro dentro del teatro y que finalmente, termina convencionalizado el elemento subversivo que presenta: la inclusión de la magia.

¹² Interesante elemento que podría abrir las puertas a una futura investigación, donde se ahonde sobre la necesidad de un director de escena y no la posibilidad de que la obra se presente como un trabajo colectivo de composición llevado a cabo por tres actores/magos (a tener en cuenta: espacio donde se lleva a cabo la obra, circuito donde circula, etc.), quizá, una hipótesis a futuro, podría ser por una originaria intencionalidad de enmarcar a *El centésimo mono* dentro del rótulo teatro y no como un espectáculo performático/alternativo.

Para analizar esta problemática circunstancia del Yo Actor y de la situación de actuación, no podemos soslayar un aspecto técnico fundamental. Hay una apropiación clara de procedimientos de la tradición del teatro popular. Este tipo de actuación, históricamente relegada de los estudios académicos, es aquella que se halla estrictamente circunscrita a la situación de actuación. Karina Mauro expone una apreciación de la relación entre los sujetos básicos de la relación actoral (actor y público), que se aplica de forma idónea en la obra analizada:

En el teatro popular, la interrelación entre los sujetos que participan de la situación de actuación se desenvuelve de forma fluida, por cuanto el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del actor a través de su mirada, sino que además la refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso (...) De este modo, en el teatro popular la relación entre actor y espectador se vuelve explícita y constituye el verdadero objeto del espectáculo, que consiste entonces en las variadas formas de explotación de dicho vínculo por parte del actor (Mauro, 2013, p. 3).

Dicha observación es aprehensible en la obra de Guzmán, ya que a través de la utilización de trucos de magia y de la tensión que los mismos crean, se genera un magnetismo particular. “El actor popular debe (...) tener un perfecto dominio de su posicionamiento en la situación de actuación, para poder así establecer una relación creativa con el espectador y con los materiales con los que trabaja” (Mauro, 2013, p. 25). El elenco demuestra cabalmente un gran dominio de la escena¹³.

Como anteriormente se planteó en este escrito, la obra se presenta como metateatral y como ejercicio de reflexión de lo actoral, en palabras de de Certeau esta reflexión se lleva a cabo desde una estrategia de la trama subvertida parcialmente por la táctica del Yo Actor puesto en abismo. Tal juego dentro del sistema teatral también es apreciado por Mauro en la actuación popular, en palabras de la autora:

Inmersa en un territorio ajeno (el del texto dramático y la puesta en escena del director), la Actuación popular se presenta entonces como la práctica de un <<escamoteo>>. En los términos planteados por Michel de Certeau (2007), el escamoteo es una táctica que implica la sustracción de lo que se considera el tiempo productivo en los términos de un régimen ajeno, para realizar una acción libre, creativa y sin ganancia. Se trata de subvertir la idea de ganancia supuesta que brinda el producto cerrado y acabado como valor, para realizar una acción, en el caso del actor popular, sin referencia al orden de la trama (impuesto por el texto dramático o por el director). De este modo, el actor agrega textos o acciones propios, improvisa, o establece una relación directa con el público, incluye ademanes y latiguillos que no destruyen la transitividad de la representación, sino que coexisten en paralelo, o simplemente se limita a “estar” en escena, parodiando la Actuación

¹³ En otra sección del trabajo se analizarán críticas de la obra.

tradicional reducida a la interpretación de un personaje. Es así como la Actuación popular se convierte en una <<actuación sobre la actuación>> (Pellettieri, 2001), en tanto parodia las formas legitimadas por el campo teatral del que se trate. Este aspecto refuerza el carácter reflexivo inherente a las formas populares de teatro (Mauro, 2013, p. 10).

La dramaturgia y dirección de Osqui Guzmán

Actor de teatro, cine y televisión, Osqui Guzmán es hijo de bolivianos, madre costurera y padre plomero gasista, y pasó su infancia en un humilde cuarto del barrio de La Boca. Sin conocer nada sobre el mundo de la actuación y el teatro, Guzmán se inscribió para estudiar en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Debutó en el elenco del Teatro Callejero de la Rivera, en la Boca, en el que hacían sainetes.

A partir del año 1992 comenzó a trabajar profesionalmente en teatro, destacándose en obras como *El niño argentino* (de Mauricio Kartun, 2006) y *El Bululú. Antología endiablada* (de Leticia González De Lellis y Osqui Guzmán, 2010), en películas como *Topos* (de Emiliano Romero: 2012) y *Tiempo de valientes* (de Damián Sziffrón, 2005), y en ciclos televisivos como *Campeones de la vida* (1999-2000), *Malandras* (2003) y *Hermanos y Detectives* (2006), los cuales lo ayudaron a llegar a un público masivo. En los últimos años en la ENAD conoció y estudió la técnica del teatro de la improvisación con la cual participó en varios espectáculos, siendo hoy uno de sus máximos referentes. En 2002 debutó en el rol de director de un grupo de teatro de improvisación, y en 2011 debutó como dramaturgo en la obra *El centésimo mono*, la cual también dirigió. Al respecto, Guzmán dice:

La obra comenzó con una propuesta de un grupo de magos y actores (Pablo Kutnezoff, Marcelo Goobar y Emanuel Zaldúa) quienes buscaban unir la magia con el teatro, porque en congresos de magia suelen decir que son dos cosas irreconciliables. Se dice que los magos no crean situación dramática ni los actores la sensación mágica. Ellos me llamaron para dirigirlos, y fue un desafío porque hasta ese momento sólo había dirigido durante diez años a mi grupo de improvisación (Qué rompimos). Fue un proceso rarísimo, porque tuve todas las acciones físicas armadas y luego escribí el texto (Santillán, 2016¹⁴).

Es interesante la autorreflexión que el mismo Guzmán ofrece, lo que permite evidenciar la peculiaridad de la obra durante su proceso de producción.

¹⁴ https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/osqui-guzman-miedo-recuerda-nino_0_Vycd40yJ-.html.

Resulta significativo como antecedente y complemento del estudio de *El centésimo mono*, remitirse a la obra que llevó a este prolífero actor a la cumbre de su carrera, *El Bululú. Antología endiablada*. Esta obra se estrenó en 2010 en el Teatro Nacional Cervantes, y es una adaptación, realizada por Guzmán junto a Leticia González De Lellis, su pareja, quien también es actriz. Ambos tomaron la obra original de José María Vilches, basada en textos clásicos españoles, e incorporaron materiales e imágenes que remiten a la infancia de Guzmán y a la cosmovisión del mundo andina. Respecto a esto, Guzmán explica:

La andina es una cultura sometida desde el principio de la colonización en América. Eso prevalece en el espectáculo. Yo tengo rasgos andinos heredados de mis padres, pero soy un actor argentino. Esa transculturación, la mezcla de la estamos hechos, predomina en nuestra puesta. Mi patrimonio lo transformo en oro, oro cultural y el público se despierta en el discurso de la obra (...) Un itinerario donde el público se apega a la historia y se refleja. No hay persona que no salga diciendo: me pasó algo parecido. Yo hablo de mis papás y hay quien piensa en los suyos. La revisión que hago, se replica en la platea. Ese trayecto de intimidad, hace que *El Bululú* resuene en lugares muy profundos. Viajo hasta mis raíces, mis afectos, y la gente también. No es un trabajo realista sino despegado (*Diario Río Negro*, 2017).

Al mismo tiempo y en relación a la técnica y tipo de actuación que caracteriza a este actor y que lo enmarca dentro de una visión y vivencia del hecho teatral que se explicita también en su trabajo como director en la obra analizada en este escrito, expone claramente:

Creo que un lenguaje físico, poético, dialéctico muy interesante, alrededor de lo que se hace con el cuerpo, se dice con las palabras, letras del Siglo de Oro español, y lo que se cuenta. Una suerte de viaje en el túnel de tiempo, donde mágicamente el público entra en una historia íntima. La de mi vida, de cómo me hice actor. Un traspaso temporal al que uní mis raíces andinas, la mixtura entre el Siglo de Oro y el oro que se llevaron de Bolivia; el cruce entre rescatar algo de la memoria y coserlo con el viejo oficio de costurero que heredo de mis padres. (...) Es teatro en español, en verso, obliga al espectador a escucharlo en una métrica desacostumbrada, lejana, que sin embargo se une a mis cosas, a mi vida (*Diario Río Negro*, 2017).

En cuanto al proceso de gestación de la obra *El centésimo mono*, es importante destacar que en las distintas entrevistas relevadas al director, Guzmán explicita su labor de organizador de los materiales previos que los actores le otorgaron para trabajar y de la importancia del trabajo en equipo entre director y actores para la concreción de la idea de la obra:

(...) Y ensayando, probando, se me ocurrió que los tres no se veían, no se tocaban, no se escuchaban pero les pasaba lo mismo. Y un día, siguiendo ese juego en los ensayos, Marcelo dice: <<esto se parece a la teoría del centésimo mono>> (...) Esta concepción es lo más parecido a la magia que la ciencia tiene, entonces empezamos a jugar con la teoría del centésimo mono, pensamos que les estaba ocurriendo a estos magos con el pequeño detalle, que este mago, que está en un lugar y está en otro y en otro, se está muriendo (*El Cronista*, 2011).

Teniendo en cuenta la formación de Guzmán y su recorrido en el mundo teatral (pasando por los roles de actor, productor, director) es interesante reflexionar su intervención puntual en la obra analizada en este trabajo desde algunos de los postulados que plantea Jean Pierre Sarrazac en su famoso libro *El drama en devenir* (2009). Este autor aporta una mirada hacia la denominada crisis del drama mediante la noción de rapsodización del teatro, aquella que se caracteriza por

rechazo de la metáfora del <<bello animal>> aristotélico y elección de la irregularidad; calidoscopio de modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, que forman el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico (Sarrazac, 2009, p. 4).

Esta singularización resulta pertinente a la lógica de cuestionamiento (institucionalizado, claro está) que se percibe en la obra *El centésimo mono*, donde se utiliza una revisión de la relación que se establece entre escena y público al mismo tiempo que se presenta y vivifica como una obra dinámica, que logra el montaje (gracias al trabajo de dirección de Guzmán) de los fragmentos originales del trabajo de los magos/actores, obteniendo como resultado una obra dramática con elementos teatrales y extrateatrales que se complementan en un producto escénico complejo. Por eso mismo, el trabajo de Guzmán se transforma, como enuncia Sarrazac, en una escritura dramática que deviene en un espacio de tensiones, de líneas de fuga y de desbordamientos. En palabras del autor:

Hacer que el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro. En este juego de <<quitar y poner>> al que se libran los diferentes modos poéticos en los autores más inventivos de nuestro tiempo, es todavía el modo dramático el que, aún de manera muy limitada, aporta esta dimensión de confrontación interhumana que nunca hemos cesado de esperar del teatro (Sarrazac, 2009, p. 5).

Resulta significativo cómo este proceso colectivo de producción queda relegado en las críticas realizadas a la obra en los medios más populares de comunicación, eclipsada por la figura conocida de Osqui Guzmán como director.

Sólo luego aparece el trabajo interpretativo (y no de composición dramática) de los actores. Encontramos un ejemplo de lo mencionado en los siguientes fragmentos de críticas que desde la misma página oficial¹⁵ de la obra, se ofrecen a los lectores virtuales:

“Osqui Guzmán, en su rol de director, ofrece un planteo escénico que se impone por su belleza. Un espectáculo profundamente poético, que nos introduce en una especie de mundo inconsciente. Los intérpretes logran no solamente llevar a cabo trucos de magia con verdadera maestría, sino que además saben jugar con las energías y las tonalidades de manera muy interesante” (Federico Irazábal, *La Nación Espectáculos*, 6 de marzo de 2012).

“Una mezcla de trabajos corporales, miradas intensas y efectos de magia que logran los ¡gau! del público. Es casi imposible que el espectador no se conecte con algunas de las propuestas: ya sean los momentos dramáticos, los efectos de magia o las escenas cómicas. Osqui Guzmán no le tiene miedo a la abstracción, se puso a volar y encontró imágenes que transmiten ternura” (Mercedes Méndez, *Tiempo Argentino*, 16 de mayo de 2011).

“Una original obra en la que Guzmán envuelve al espectador en un relato onírico. Como en una película de David Lynch, no es la lógica el hilo conductor sino ese estado de ilusión permanente. Guzmán demuestra que tres magos, con una capacidad histriónica apabullante, pueden construir un texto dramático donde el campo de lo real se vuelve ilimitado” (Alejandra Varela, *Revista Debate*, 30 de abril de 2011).

“A sala llena se producen 90 minutos de magia que dejan al espectador encantado. La dramaturgia y la dirección de actores está tan bien llevada por Osqui Guzmán, que la propuesta respira poesía. El público termina rindiéndose ante el desenfadado histrionismo de los magos, Goobar, Kusnetzoff y Zaldúa cumplen una excelente labor” (Laura Ávila, *Planeando sobre BUE*, 1º de junio de 2011).

“Es un excelente trío de magos/actores los que intentan acercarse a la teoría del centésimo mono. Osqui Guzmán nos brinda una pieza en clave de comedia haciendo un paralelo entre la magia y la muerte, al compás de los ritos y manías de tres excelentes magos que sorprenden y divierten hasta el final” (Julia Panigazzi, *A sala llena*, 11 de abril de 2011).

“Los actores, también magos, además de demostrar gran destreza en el mundo de la magia, logran situaciones de gran tensión dramática y siguen con fluidez el curso del complejo ritmo de la obra. Cabe destacar la dirección y dramaturgia de Osqui Guzmán, quien imagina mundos oníricos fascinantes y luego logra ponerlos en escena con tanta simpleza como maestría” (Silvia Bernabé, *GEO teatral*, 28 de julio de 2011).

¹⁵ <http://www.elcentesimomono.com.ar/>.

“Hace mucho que algo no me sorprende, esta obra no sólo lo logró sino que me emocionó e invitó a la reflexión. ¿No será mucho? Créanme que no. Sin fisuras, la fusión es absoluta, jamás se sabrá si el mago actúa o si el actor hace magia, si el truco disparó la dramaturgia o las frases hicieron los trucos. Los tres intérpretes realizan un trabajo memorable. Guzmán ha sabido administrar todo, el equilibrio entre lo sutil, lo profundo, lo banal y lo genuinamente payasesco es impactante, digno de un alquimista. Una experiencia para renovar la fe en que el buen teatro existe” (Editor, *Mundo Teatral*, 7 de junio de 2011).

A esta hegemonía de la calificación de la labor del director como figura conocida del espectáculo, se contraponen, en menor cantidad, las siguientes críticas:

“La destreza de los magos, el profesionalismo de sus actuaciones y la magia de sus pases sorprendentes transportan al espectador. La fuerza de la acción, lo atractivo de la imagen y la expresividad corporal atraen la atención sin decaer un momento. Con histrionismo, humor y cierta melancolía componen una obra originalísima y excelente” (Josefina Sartora, *Claroscuros*, 4 de mayo de 2011).

“Goobar, Kusnetzoff y Zaldúa conmueven por su nivel de entrega. Los cuerpos, las voces, las miradas, todo es energía y fascinación. *El Centésimo Mono* devora con acierto todas las áreas: vestuario, iluminación, música, escenografía, texto” (Virginia Lauricella, *Llegás*, 3 de marzo de 2012).

“La habitación de hotel en que se transforma el espacio de actuación de La Carpintería es tres habitaciones a la vez, donde los colegas atraviesan esa enigmática zona que separa la vida de la muerte. En ese plan, Goobar, Zaldúa y Kusnetzoff entrelazan actuación y magia, y construyen un relato en el que las palabras ceden un generoso espacio al lenguaje de los trucos. Comedia y drama. El crédito es de los cuatro” (Eduardo Slusarczuk, *Clarín Espectáculos*, 6 de mayo de 2011).

Resulta provechosamente pertinente y complementario al anclaje puntual (personaje/actor) que se ha tomado para el análisis de la obra en el presente trabajo, la reflexión sobre las críticas expuestas anteriormente. Si bien algunas (las primeramente citadas) se centran en remarcar la importancia y la impronta que la figura de Osqui Guzmán le imprimió como sello distintivo a la obra, no obstante, encontramos algunas que hacen foco en el cruce entre magia y teatro, y cómo la formación previa en esta disciplina aportó a la construcción de los personajes. De esta manera, hay un espacio (no siempre suficiente) de reflexión sobre la práctica actual de las artes escénicas que da cuenta de los cruces y de los aportes que expanden las fronteras del teatro en su acepción más tradicional. El lugar del actor, el estatuto del personaje y la situación actoral necesariamente deberían ser analizados con herramientas propias definidas previamente y que posibiliten la comunicabilidad, para evitar caer en lugares comunes.

CONCLUSIONES

Luego de llevar a cabo el estudio crítico reflexivo de la obra dramática *El centésimo mono* a partir de la utilización de herramientas de análisis propias y ajenas al sistema teatral en sí, la obra deviene en un interesante ejemplo de la situación de complejidad que las expresiones artísticas presentan en esta “pos” posmodernidad del siglo XXI. En esta obra se pone en juego, habilitando la mirada crítica de los espectadores, los conceptos naturalizados de actuación, teatro, actor, personaje. Al mismo tiempo posibilita múltiples interpretaciones sobre el Arte, sobre el Ser, la Vida y la Muerte, cuestiones trascendentales sobre las que trabajaron colectivamente en el proceso de producción de la obra.

A través de la inclusión de elementos que podríamos llamar subversivos del realismo aún dominante en la escena porteña, como puede ser en este caso, la magia, sostenemos que la obra abre un espacio¹⁶ alternativo e interesante dentro del sistema teatral argentino, que pone en cuestionamiento las condiciones de producción y expectación del hecho teatral en sí mismo. No obstante, y teniendo en cuenta la propia historia del arte¹⁷, la obra se inscribe en un campo cultural, y más específicamente teatral, ya institucionalizado, el cual reglamenta, limita y legitima. Tal instancia, acepta e incorpora la convencionalización de los elementos subversivos y de cuestionamiento que la obra podría presentar. De esta forma, *El centésimo mono* encuentra un espacio donde posicionarse dentro del campo, sin pretensiones de revolución estética, pero con una visión poética propia y a nuestro criterio, más que interesante.

Construye, para nosotros, una profunda mirada introspectiva y, por otro lado, focalizando sobre uno de los elementos de la puesta en escena teatral, invita a la reflexión teórica. El Personaje, entidad que se presenta escindida, difícil de aprehender, que parece desdibujarse, luego se convierte en guía e interlocutor directo del espectador. Los recursos y procedimientos analizados creemos que permiten al actor mostrarse como sujeto desde pequeñas hendiduras que se abren en la trama “como por arte de magia”. El dispositivo

¹⁶ Cabe destacar que ya en 2008 Emanuel Zaldúa trabaja sobre el par teatro/magia, y estrena en Bar Mágico, *En la tierra de los muertos*, espectáculo definido como Teatro Mágico. En 2015, en el mismo lugar, se estrena *Gualicho*, que continúa en La Casona Iluminada durante dos temporadas. En 2017, Marcelo Goobar produce *Sin explicación #Jam de Magia* con gran aceptación en Timbre4, un espacio de prestigio dentro del circuito teatral porteño denominado alternativo.

¹⁷ Institucionalización de las denominadas vanguardias históricas, pastiche posmoderno, posvanguardias, por nombrar algunos movimientos que se han originado como cuestionadores de la “institución arte” en sí, pero que han terminado adaptándose y formando parte de ese sistema al que buscaban oponerse.

Personaje es mostrado como una entidad compleja y abordable desde distintos enfoques de análisis, tal como lo es el ser humano. En última instancia, la cuestión del actor como trabajador, la relación entre actor y director, las condiciones de producción, circulación y recepción que una obra debe presentar para poder ocupar un lugar dentro del campo teatral donde se circunscribe, son aspectos que no pueden dejar de tenerse en cuenta a la hora de profundizar el análisis. Serán temas a indagar en futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abal Medina, P. (2007). Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau. *Kairos: Revista de temas sociales*, 11(20), 1-11.
- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*. Buenos Aires: Ed. La Piqueta.
- Mauro, K. (2014a). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telónfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156.
- Mauro, K. (2014b). El <<Yo Actor>>: Identidad, relato y estereótipos. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2).
- Mauro, K. (2013). La Actuación Popular en el Teatro Occidental. *Pitágoras 500, Revista de Estudios Teatrais*, 5, 16-31.

Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>).

Rodríguez, M. G. (2009). Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau. *Papeles de Trabajo, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, 2(5), 1-13.

Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir*. Ciudad de México: Paso de Gato.

OTROS RECURSOS

Guzmán, O. (2016) *El centésimo mono* (espectáculo teatral). Buenos Aires: Teatro La carpintería, función del 4 de julio de 2016.

Guzmán, O. (2012) *El centésimo mono*. Buenos Aires: Teatro La carpintería. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o2JoMLeFfmA&feature=youtu.be>

Misevich, V. y R. Rivera (2015). Entrevista personal a Emanuel Zaldúa, 18 de septiembre de 2015.

Santillán, J. J. (2016). “Osqui Guzmán: <<Con el miedo uno recuerda que es niño>>”, *Clarín*, 10 de abril de 2016. Disponible en:

https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/osqui-guzman-miedo-recuerdanino_0_Vycd40yJ-.html

S/f (2017). “Osqui Guzmán. El teatro como metáfora de la vida”, *Diario Río Negro*, febrero de 2017.

S/f (2011). “Los artistas somos actores, compositores, directores, somos todo”, entrevista a Osqui Guzmán, *El Cronista*, 14 de mayo de 2011. Disponible en:

<https://www.cronista.com/cartelera/-Los-artistas-somos-actores-compositores-directoressomos-todo-20110514-0006.html>