



***El centésimo mono* de Osqui Guzmán: interdisciplinarietà, performatividad, hibridaci3n, liminalidad, presentaci3n y representaci3n.**

**Lucía Acosta**

**(Universidad de Buenos Aires)**

Osqui Guzmán nos advierte en el programa de mano que *El centésimo mono* "es mezcla", refiriéndose a dos lenguajes que va a poner en cruce: el teatro y la magia. Y continúa: "Es teatro que nos deja flotando en una alfombra mágica, y es magia que nos muestra el patético círculo de la propia existencia."

Es interesante en este punto recobrar la leyenda que subtitula la obra: "Una comedia patética *entre* la magia y la muerte"<sup>1</sup>. Leyenda-advertencia que nos está proporcionando una forma de penetrar en la obra, una clave de lectura que será interesante retomar, finalizada la representaci3n, para entonces reflexionar acerca de ese espacio liminal, ese espacio del *entre*, acaso el más difícil de representar. Espacio elegido por el director para poner en escena los avatares de una espera, la de tres sujetos que, bajo los efectos de la anestesia, esperan, pero también resisten. De este modo, en ese espacio agónico (también en el sentido de *agonía* como padecimiento) *entre* la espera y la resistencia, los conflictos, los actos y los deseos que habitan y habitaron sus mentes se despliegan en una pura teatralidad.

La cuesti3n de la *mezcla* a la que hace referencia el director nos ubica claramente en el contexto de las producciones contemporáneas que apelan al cruce y a la hibridaci3n de géneros, como constante en sus poéticas. En *El centésimo mono*, el teatro y la magia se entrecruzan en una relaci3n de cooperaci3n. Aquí ya se hace presente una cuesti3n pertinente para pensar la relaci3n entre *actor-personaje-performer*. Según Patrice Pavis, "el *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel"<sup>2</sup>. En contraposici3n, define al *performer*

---

<sup>1</sup> El subrayado es nuestro

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 333



a causa de la insistencia puesta en su presencia física, [como] un autobiógrafo escénico que establece una situación directa con los objetos y la situación de enunciación [...] También es el cantante, el bailarín o el mimo, en resumen, todo aquello que el artista, [...] es capaz de hacer (*to perform*) en el escenario destinado al espectáculo. El *performer* realiza siempre una proeza (una *performance*) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor.<sup>3</sup>

Sin embargo, la distinción planteada por Pavis parece resultar desbordada –en un sentido productivo– en la propuesta de Osqui Guzmán<sup>4</sup> y sus tres magos (en lugar de actores) profesionales. Hasta aquí podríamos pensar en un tipo de *performace* (la instrumental, siguiendo la definición de Pavis), pero la cuestión se complejiza: los magos deben actuar dentro de una ficción en la cual representan los personajes de tres magos. Así, en cada función el espectador se encuentra con tres personajes, los tres magos, pero representados por tres *verdaderos* magos (magos de profesión). Entonces, por momentos los veremos –según lo definió Pavis– como *performers* poniendo en escena todo su saber, su *saber-hacer* específico, con sus correspondientes reglas, muy estrictas, en lo que a mecanismos de mostración se refiere. Pero también los vamos a ver como *personajes* –también magos– que habitan la trama ficcional (los tres magos que están a punto de ser operados, etc.), es decir, habría diferentes grados de referencialidad.

En esta elección, donde se arriesga a construir la ficción incluyendo el universo de la magia como eje de la representación –y poniendo al ilusionista en el lugar del actor–, el director revela su visión de mundo. Desde allí nos plantea la cuestión del cruce de lenguajes, donde intervienen imbricadas (y no ya escindidas como las veíamos definidas en Pavis) las nociones de *actor* y de *performer*. En cuanto a la situación del *personaje*, resulta de una gran utilidad tener presente nuevamente las palabras de Pavis [2000:3], cuando sostiene que

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Proyecto con un comienzo no de los más frecuentes (en general el director convoca/selecciona a sus actores): en este caso, tres magos profesionales (con formación actoral), deciden llevar a la escena del teatro ciertas obsesiones y ritos propios de su profesión. Es entonces cuando los magos-actores eligen y convocan a Guzmán, para que materialice la idea.



Contrariamente a lo que podría parecer una evidencia, no se tiene un acceso directo al personaje [...]. Se está en el mejor de los casos, en presencia de efectos del personaje, de marcas materiales, de indicios dispersos que permiten al lector o espectador hacerse una cierta reconstrucción del personaje [...] De hecho [el personaje] no tiene existencia, ni status ontológico más que en un mundo de ficción que nosotros imaginamos y edificamos con fragmentos de nuestro propio mundo referencial.<sup>5</sup>

La cuestión del cruce productivo entre teatro y magia, así como la que atañe al borramiento del límite que separa al *actor* del *performer*, también opera desde la constitución del texto dramático: "el texto de cada mago –dice Emmanuel Zaldúa, uno de los tres magos- surgió a partir de los trabajos de improvisación pautados por el director, quien finalmente hizo un trabajo de costura" a la manera de un antiguo rapsoda. Dotó así a estos fragmentos discursivos de un sentido y de una coherencia eficaces, pero también de una densidad poética que impacta directamente en la emoción del espectador.

En el marco de la *performatividad* dentro de la escena contemporánea, y según lo propuesto hasta aquí, consideramos pertinentes las palabras de Oscar Cornago quien, reflexionando acerca de la intensificación de la espectacularidad que ha llevado a cabo el teatro a lo largo del siglo XX, mediante sus mecanismos constitutivos de representación, afirma que

La puesta en escena del teatro contemporáneo se convierte en la puesta en escena del mismo proceso de la creación teatral, intentando recuperar [...] una vía de comunicación directa con el espectador, un lazo más estrecho con la 'realidad', ganar una vez más esa materialidad concreta e inmediata que las artes, bajo el efecto de idealismos y abstracciones características de la Modernidad, parecían estar perdiendo. A comienzos del siglo XXI las estrategias desarrolladas en este sentido, como el teatro dentro del teatro, la ritualización de la escena, la distanciamiento brechtiano, el teatro como fiesta o juego, el desarrollo de los lenguajes corporales, etcétera, han sido asimiladas con provecho por la cultura de la escena, que no deja de utilizarlas al servicio de las poéticas más diversas.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico". En: *Teatro XXI*, nº 11 (primavera), Buenos Aires, GETEA, 2000, pp. 3-10. La cita es de p.3.

<sup>6</sup> Oscar Cornago en: "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", *Revista Gestos*, Año 19, Nº38 (noviembre, 2004), p.13-34, 2004. La cita es de p. 19.



Consideramos que en *El centésimo mono* están presentes varias de las estrategias mencionadas por Cornago, recuperadas, pero, sobre todo, resignificadas en función de los objetivos de la puesta.



*El centésimo mono* - Foto: Nahuel Berger

Otra muestra de eficacia en el riesgo asumido por Guzmán sería la que se observa en el resultado de una (a)puesta que logra conciliar el *aquí y ahora de la comunicación escénica* -mediante las *secuencias de performances*, con el desarrollo dramático, a cargo de las *secuencias teatrales* en el sentido clásico. Asimismo, Guzmán supera la contradicción planteada por Lehmann quien, refiriéndose al *teatro posdramático* señala como prioridad del mismo al "proceso aquí y ahora de la comunicación escénica en detrimento del desarrollo dramático", que Lehmann vincula con "el modelo de la tragedia clásica y su suceder dialéctico, cerrado y



unitario, en contra de las estrategias de fragmentación e inmediatez de la escena moderna".<sup>7</sup>

Además de convocar a la magia para la creación de *El centésimo mono*, el director nos ofrece un juego de tensiones entre la *ilusión extrema* (propia de la performatividad de la magia, por ejemplo "la mesa vuela!") y el *pacto ficcional* (propio del teatro). Estas tensiones, a su vez, son contrastadas por momentos de aparente reposo, en que los límites comienzan a disolverse; entonces, el *pacto ficcional* (siempre tácito) es revelado, como si se tratase del secreto de un truco: uno de los magos, desde el *espacio de presentación* interpela al público varias veces, advirtiéndole que *esto es teatro*, o que *estamos en el teatro*, etc. En este punto sería interesante pensar una relación con el procedimiento del *distanciamiento* brechtiano, pero arriesgando que el director lo pone en funcionamiento casi en el sentido opuesto a Brecht: el mago le indica al público que está viendo teatro justamente para reforzar la entrada a la forma teatral, como para evitar que algún espectador se haya quedado hipnóticamente suspendido en los *números de magia* (tal como les sucedía a los espectadores con los acróbatas chinos en un iluminador ejemplo que da Cornago<sup>8</sup>). Es decir, mediante esta estrategia de aparente *distanciamiento*, se asegura que el espectador no se conecte ni con lo *real* (en el sentido del espacio extra-escénico), ni con lo más *increíble pero real* (por su fuerte ilusionismo, la magia). Lejos de pretender distanciar al público de la ilusión, de la representación, se logra reenviarlo a la misma. Es decir, al más allá de la

---

<sup>7</sup> Citado por Oscar Cornago en: "Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso", *Revista Gestos*, Año 19, N°38 (noviembre), p.13-34, 2004. En este sentido es útil la observación de Pavis quien en uno de sus trabajos más recientes, ante la combinación de elementos de la puesta en escena clásica con las características propias de la performance, acuña el concepto/neologismo de "perfpuesta" o "puesta en perf". Cfr. Patrice Pavis, "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?" En: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año 4, N° 7 (julio 2008); [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

<sup>8</sup> Se trata de la producción de la compañía Els Comediants, "*BI. Dos mundos dos miradas*" de 2002, que describe y analiza Oscar Cornago como ejemplo de un teatro de diálogo con otras expresiones artísticas. Según el autor, la excelente *performance* de los acróbatas chinos los termina dotando de una autonomía tal con respecto al "débil desarrollo dramático" que el espectador, desorientado, no logra discernir "realmente" lo que está presenciando: una obra de teatro o una representación circense" Cfr. Oscar Cornago, ob. cit., p. 26. Justamente en la semejanza habita la diferencia: la semejanza podríamos, al menos, sospecharla (las *performances* de nuestros magos estarían dotadas del mismo virtuosismo que las de los acróbatas chinos), mientras que la diferencia, podríamos arriesgarla: nadie se preguntaría ante el *El centésimo mono*, si lo que presenció fue un espectáculo de magia o una obra de teatro. Y esto, insistimos, es debido a la cooperación eficaz que, desde la dramaturgia, Guzmán logra establecer entre las dos disciplinas (magia y teatro) a través del hábil manejo del espacio liminal *entre* performance y teatro, *entre* (el efecto de) lo real y (el efecto de) la ilusión... *entre* otras cuestiones.



ilusión, a ese otro nivel de referencialidad, el espacio del *entre*: el espacio del quirófano que, a su vez, representa el espacio *entre* el cuerpo anestesiado y su mente, así como el espacio *entre* la vida y la muerte. La mente de tres magos cuyos cuerpos, en distintos lugares pero al mismo tiempo, están a punto de ser operados. Bajo los efectos de la anestesia total, esperan y, en la espera, comienza a desarrollarse el teatro de sus mentes. Argumentalmente, el único espacio posible de representar desde una puesta canónica o convencional (en el sentido mimético/realista), sin riesgo alguno, sería el espacio del quirófano. Sin embargo, justamente, ése es el espacio que el director elige no materializar, no representar en escena, sino aludirlo por medio de los parlamentos de los actores-magos. Así, mientras que el espacio del quirófano es aludido, el espacio del cuarto de hotel es también –y ante todo– el espacio de la mente de cada uno de esos magos. Como decíamos, no sería extraño que el espectador se pierda: sería difícil regresar a la intriga, dado que la misma es de una complejidad tal que, subrayada por su liminalidad, funciona como una bisagra, que se termina abriendo –y ocultando– siempre más (como las cajas chinas, o replegándose como los acróbatas de Cornago, también chinos). Entonces, en esos momentos complejos, aparece el mago que *guía*, como en un viaje iniciático, invitándonos a volver a la ficción, ingresando por la puerta correcta.<sup>9</sup>

Retomando el cruce entre magia y teatro, quisiéramos compartir un hallazgo: las palabras del teórico José A. Sánchez, quien, refiriéndose al poeta, teatrista y artista visual Joan Brossa, dice que éste

no se equivocaba al vincular el teatro a la magia, la concreción y la comunicación directa con el público. [...] La concreción tiene que ver con la puesta en juego de los cuerpos. Y la magia aporta el placer de lo simbólico, de un enmascaramiento que no es incompatible con la irrupción de lo real ni con la práctica de lo que Gómez de la Serna llamó suprarrealismo y que es muy diferente de lo fantástico o de lo onírico, que tanto nos aleja de los discursos sobre la polis.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Sobre esta puerta, materializada en escena, observamos otra clave en el número de la misma: "33" (lo dejaremos planteado sucintamente en el Apéndice, al final de este trabajo)

<sup>10</sup> José A. Sánchez, "La escena futura". En: ARTEA. *Investigación y creación escénica*, 2007, disponible en línea [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org)



Sánchez, que piensa en las vías posibles para un *teatro del futuro*, apuesta por cuatro tipos de teatro<sup>11</sup>, uno de los cuales es el que denomina como "teatro de la fascinación", donde incluye a la magia.

Otro cruce (en el sentido de mezcla/entrecruzamiento, pero también en el de cruzar un límite) de disciplinas es el que opera entre los universos de la magia, la ciencia y el teatro. Podríamos arriesgar que toda la obra va atravesando por los intersticios de una red *en perpetuo cambio/movimiento*. Una red cuyos hilos tensados de antemano, permiten esa travesía siempre lindante con la magia, la ciencia, la vida y la muerte.

Ciencia/teatro: a través del programa de mano se introduce la *teoría científica del centésimo mono*:

Cuando el número cien de una especie aprende un nuevo comportamiento, el resto de la especie, no importa en qué parte del mundo se encuentre, adopta ese comportamiento como propio<sup>12</sup>

Esta teoría, recreada y (re)presentada en la dramaturgia de Osqui Guzmán y sus actores-*performers*, los tres magos, nos habilita la reflexión sobre algún punto de contacto entre los universos de la ciencia y el teatro. Encontramos dicho punto en el concepto de *ilusión* y su funcionamiento. Arriesgamos que tanto la ciencia como el teatro encuentran su condición de posibilidad fuertemente anclada en el sistema de la ilusión. En el caso de las ciencias (desde su lectura clásica o canónica, aún vigente), el concepto de *ilusión* funciona como el gran excluido: desde un conocido slogan como el de lo *científicamente probado (aprobado)* se intenta imponer un fuerte anclaje con la noción de *certeza* (ciencia=certeza=verdad). Así, mediante un acto de voluntaria amnesia, se soslaya un concepto base de todo pensamiento (no sólo) científico como el de *hipótesis* (concepto operativo también en el campo teatral, tanto desde sus teorías como desde sus prácticas). La hipótesis es, sin lugar a dudas, la que motiva y posibilita cualquier paso de la potencia al acto, pero también –y acaso por las mismas razones– una *ilusión* en sí misma.

---

<sup>11</sup> Teatro de la Conmoción – Teatro de la Fascinación – Teatro Lúdico – Teatro de Intervención y aclara que "en muchos casos los límites no aparecen tan claramente definidos". Cfr. José A. Sánchez, ob. cit.

<sup>12</sup> N.A.: La teoría científica existe; se basó en una especie de monos y es la que tomamos en este párrafo. La teoría que aparece en el programa de mano está *reversionada* en la voz de Helena, personaje virtual y aludido.



La ciencia corre a gran velocidad tras las certezas (como sabemos, siempre potencialmente refutables pero momentáneamente veraces), y se aleja de la *ilusión* (y de todo lo que remita a ella). El teatro se detiene -se *demora*- en la ilusión otorgándole de ese modo un lugar de importancia. Lugar más que merecido, dado que es el lugar donde habitó desde siempre el acontecer teatral (aún como punto de partida desde el cuál era lícito distanciarse). En *El centésimo mono*, una teoría científica es, en parte, una excusa para desplegar ante el espectador la puesta en acto de una Ilusión. Ilusión que, lejos de atraparnos en sus redes (encerrándonos cual certezas fosilizadas), nos reenvía sucesivamente a interpelar las zonas más reservadas del mundo de la ciencia, las que se relacionan con interrogantes de índole metafísica o con la denominada post-ciencia. Entrar y salir de un universo a otro o, más modestamente, transitar por un desierto de certezas.

Magia/muerte: la apariencia fenoménica de los objetos es siempre efímera y cambiante por definición: por un acto de transformación -cuanto más *fugaz* mejor- un objeto deja de ser lo que fue y ya es *otra cosa*. Del *ser* pasa al *no ser* -en un modo aparential- o viceversa.

Ciencia/vida: la ciencia lucha por prolongar la vida en el tiempo, cuidando siempre a un cuerpo de la muerte, de la desaparición (y nuevamente entramos en el campo de la Magia!).

Ciencia/magia: la aparente contradicción señalada en el binomio anterior encuentra una base en común en los tiempos pretéritos como la antigüedad o la edad media, donde la ciencia y la magia estaban unidas. En este sentido podríamos afirmar que Guzmán no sólo ha tejido su texto como un rapsoda, sino también, como un alquimista.



### **Ficha técnica**

Dramaturgia: Osqui Guzmán

Actores / Magos: Marcelo Goobar, Pablo Kusnetzoff, Emanuel Zaldua

Iluminación: Adrián Cintioli

Diseño de vestuario: Gabriela A. Fernández

Diseño de escenografía: Gabriela A. Fernández

Realización de escenografía: Miguel Yanson

Realización de vestuario: Patricio Delgado

Música: Tomás Rodríguez

Asistencia de escenografía: Estefanía Bonessa

Asistencia de vestuario: Estefanía Bonessa

Asistente de producción: Silvina Palacios

Asistencia de dirección: Juan Manuel Wolcoff

Prensa: Debora Lachter

Producción ejecutiva: Suky Martinez

Dirección: Osqui Guzmán

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

Teatro *La Carpintería*, Jean Jaures 858, C.A.B.A – Argentina

*El centésimo mono* Fotos: Nahuel Berger/ Gentileza, Débora Lachter Comunicación y Prensa

**Palabras clave:** *El centésimo mono*, Guzmán, performatividad.

**Keywords:** *El centésimo mono*, Guzmán, performativity.