

Confluencias y divergencias entre el teatro de objetos y la magia de cerca.

Miguel Nigro

UNA – DAV - Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Visuales
(Buenos Aires, AR)



Figura 1 – Objetos rutinarios manipulados en la escena del *close-up* o magia de cerca.
Foto del autor del artículo. 2024.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702322025177>

Confluencias y divergencias entre el teatro de objetos y la magia cerca¹

Miguel Nigro²

Resumen: La relación entre el teatro de objetos y otras formas artística que participan de la dinámica objetual, despierta inquietudes investigativas. Se cotejan en este análisis comparativo conceptos derivados del teatro de objetos con la práctica de una rama del ilusionismo denominada *close-up* o magia de cerca. En ella el artista y el público interactúan de manera íntima. La utilización de objetos de uso diario, intensifican el efecto asombroso, finalidad obligatoria de todo juego de magia.

Actor, manipulador, personaje, persona, sistema corporal y objetual son los ejes seleccionados para establecer aproximaciones y discrepancias entre ambas especialidades artísticas.

El presente artículo es un avance de una investigación en curso para la tesis doctoral en Artes de la UNA, Universidad Nacional de las Artes, Bs. As.

Palabras-clave: Actuación. Magia de cerca. Objetos. Personaje. Teatro de objetos.

Confluences and divergences between object theater and close-up magic

Abstract :The relationship between object theater and other artistic forms that participate in the objectual dynamics, awakens investigative concerns. This comparative analysis likens concepts derived from object theater with the practice of a branch of illusionism called close-up magic. In it, the artist and the audience interact in an intimate way. The use of everyday objects intensifies the astonishing effect, which is the obligatory purpose of all magic games.

Actor, manipulator, character, person, body and object system are the axes selected to establish confluences and divergences between both artistic specialties.

This article is an advance of a research in progress for the doctoral thesis in Arts of the UNA, Universidad Nacional de las Artes, Bs. As.

Keywords: Acting. Character. Close-up magic. Objects. Object Theater.

¹ Data de submissão do artigo: 29/04/2025 | Data de aprovação do artigo: 10/12/2025.

²Becario del programa de Fortalecimiento de Programas de Doctorados – UNA (período 2024-2026). Doctorando del Doctorado en Artes de la UNA (Universidad Nacional de las Artes. (UNA). Profesor Nacional de Bellas Artes y de Escenografía. Profesor Titular y Adjunto de la Licenciatura en Escenografía, UNA. Participa como jurado y director de Tesinas, dirige proyectos de investigación y becarios del CIN (Consejo Interuniversitario Nacional). Se desempeña como miembro de comités evaluadores de publicaciones académicas y como coordinador de mesas y ponencias. Asesor en trabajos interdisciplinarios entre el Departamento de Artes Visuales y Artes Dramáticas, UNA. Expositor en congresos, jornadas y encuentros de investigación. Autor y coautor de artículos académicos publicados en revistas especializadas en teatro y arte. Realiza diseños, proyectos de escenografía y puestas en escena para ópera, teatro de prosa, teatro infantil, ilusionismo, títeres y formas animadas en distintos sistemas de producción. Obtiene premios y menciones en Argentina y el exterior. Participa de festivales, ciclos y encuentros nacionales e internacionales de teatro, ilusionismo y artes plásticas. E-mail: miguelnigro50@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3404-9318>.

Introducción

El *close-up* o magia de cerca es una de las prácticas más recientes y difundidas del ilusionismo, compartida por profesionales y aficionados, que logró configurar en pocas décadas una categoría específica de expresión y de conocimiento. En ella el artista se vincula con el público a corta distancia en un espacio reducido. Se trata de una microescena familiar caracterizada por la amabilidad de la reunión, la escena semimontada, el diálogo y las pequeñas cosas (naipes, monedas, llaves, billetes, pañuelos, rotuladores, entre muchos otros).



Figura 2 - Algunos objetos característicos de la magia de cerca. Foto del autor del artículo. 2024.

Con estos accesorios se crean juegos o actos breves que culminan invariablemente con un resultado desconcertante: desaparición, aparición, transfiguración, bilocación, multiplicación o efectos similares que contradicen el criterio lógico.

Por su parte, el teatro de objetos también encuentra en las cosas el fundamento de su arte. Los objetos abandonan el papel ornamental o expositivo de la utilería teatral y se convierten en personajes. Con su protagonismo las cosas se apoderan del centro de la dramaturgia. En lugar de centrarse en la

figura humana o en la acción verbal, este modo teatral explora la potencialidad de los objetos y su capacidad para crear imágenes, despertar sensaciones, provocar emociones, contar historias o simbolizar conceptos. Ambas especialidades, concentradas en poetizar el mundo material, presentan movimientos de confluencia, divergencia, intersección y síntesis en lo referente al uso, función y sentido de los objetos.

Las acciones del sujeto impactan directamente y de modo particular sobre las cosas en cada disciplina, aunque con finalidades disímiles. En el teatro de objetos, filiado con la multiplicidad de modos, técnicas y estéticas del teatro de títeres, de marionetas o de formas animadas, el manipulador puede compartir, alternar o denegar su protagonismo ante el personaje animado. En la magia de cerca, en cambio, el ilusionista es el punto focal del acontecimiento, demostrando un grado de superioridad frente a las cosas. Junto a sus producciones artísticas, el teatro de objetos ofrece en la actualidad un dinámico campo teórico e investigativo. Estos saberes se ofrecen como valiosa fuente para indagar y ampliar el vínculo del sujeto con los objetos en la magia de cerca.

A partir de las definiciones preliminares de ambas manifestaciones, se analizan comparativamente los siguientes ejes: actor, manipulador, personaje, persona, sistema corporal y objetual.

Actor, manipulador y actor manipulador

La figura actoral del teatro convencional, con su sola presencia, instala espontáneamente un desarrollo previsible del cuerpo y la palabra, ligada a la naturaleza humana. En el lenguaje del títere u objeto el artificio mediante el cual las figuras antropomórficas o abstractas pueden emitir sonidos y realizar movimientos, se logra mediante algún tipo de intervención externa.

Para Milagros Ferreyra, ambas modalidades (actor y titiritero) están separadas por una “frondosa grieta” que instituye dos tipologías teatrales bien diferenciadas: tradicional y de objetos (2007, p. 6).

A partir de esta partición inicial, la autora actualiza la división de los roles que cumplen los sujetos en la situación escénica: Actor propiamente dicho; Actor manipulador; Manipulador.

En el primer caso, el foco se centra en la condición actoral, la cual sostiene, a través del cuerpo (gestos, movimientos, acciones), el acontecimiento teatral. Si bien las concepciones variaron a lo largo de la historia, la función actoral se mantiene como componente indispensable de la dramatización. Recientemente, y a causa de las nuevas poéticas (teatro inmersivo, teatro tecnológico, biodrama, performance, teatro transmedia, entre otros), la actuación se encuentra problematizada. El teatro de objetos también contribuyó a esta transformación, siendo, por ejemplo, el actor manipulador un producto intermedio de la escena: “aporta la actuación sólo contextualmente, es decir, acciona como ente integrado a la situación manipulada” (Ferreyra, 2007, p. 6).

La amplitud de variables es indefinida en este intercambio, ya que el manipulador actor puede situarse en distintos planos alternativamente. Puede, por ejemplo, interactuar con un objeto animado por otro sujeto, o bien relacionarse con otros intérpretes por medio de un objeto manipulado. También puede dialogar con la figura que su propio cuerpo anima, construyendo una dualidad interdependiente con apariencia de autonomía. En definitiva, le permite al artista desordenar la dicotomía entre sujeto y objeto, desarticular la sensación de vida independiente, neutralizarse en algunos momentos o en otros adueñarse del centro de la representación.

El tercer ítem mencionado por M. Ferreyra se refiere al artista manipulador que, mediante una acción directa o indirecta, le otorga al objeto facultades vitales. La animación tradicional deposita en las figuras móviles toda la carga expresiva, haciendo de ella el fundamento escénico. Gracias a las ingeniosas técnicas manipulativas se crea la ilusión de existencia autosuficiente, separada del sujeto, quien, oculto o a la vista, pasa a un segundo plano. La figura humana retrocede ante lo inerte, y mediante esta suplantación el sujeto queda objetivado, configurado como artefacto productor de vida.



Figura 3 - *O mistério do sapato desaparecido*, Cia. Teatro por um Triz.
Foto: Jean-Charles Mandou. 2014.

Pero la acción de conceder vida, aclara M. Ferreyra, “no implica solamente el intento de reproducir el *gestus* antropomórfico de la figura humana con muñecos u objetos” (2007, p. 6). La animación puede identificarse con una serie de posibilidades que no están condicionadas por la mimesis de la conducta de los individuos. El movimiento del objeto obedece también a la lógica interna del mismo, el cual puede presentarse como oposición al sujeto, como agente de un experimento, como accesorio de alguna destreza manual o como metáfora o vehículo poético. Tanto para el teatro de objetos como para la magia cercana, la manipulación es, en primera instancia, un vínculo. En él, el artista representa un papel que va más allá del de transferir vida a lo inerte:

El manipulador desempeña un rol fundamental en relación con estos objetos, ya que es él quien se encarga de transmitirle una cuantiosa cuota de energía con el propósito de transformarlos, alterarlos, resignificarlos (Curci, 2011, p. 99-100).

En ciertos casos extremos, la combinación entre actor, manipulador y objetos conduce a una suerte de imbricación, donde los términos se fusionan en un nuevo orden.

Alberto Montezanti (2009) identifica con la expresión *biobjeto* la singularidad que emerge cuando, en un mismo suceso, el cuerpo deviene en objeto y a su vez el objeto se homologa al sujeto. En las creaciones de Tadeusz

Kantor³ o en la biomecánica de Vsévolod Meyerhold⁴, que a su vez se pueden conectar con el teatro de A. Jarry, con los *ready made* de M. Duchamp, con la distopía maquinal de Leger o con las experiencias de Bauhaus, A. Montezanti detecta los antecedentes de lo *biobjetual* (p. 71-72). Ambos creadores (Kantor y Meyerhold) impactaron profundamente en la producción teatral posterior, siendo sus discursos estéticos resignificados con nuevos modos representativos.

Para comprender la categoría *biobjetual* parece insuficiente el modelo triádico planteado por M. Ferreyra. La complejidad de las prácticas del presente, caracterizadas por un montaje discontinuo y no jerárquico entre cuerpos y cosas, producen aparatos escénicos no absorbible por la dialéctica o la alternancia de los roles actor y manipulador. Las funciones asumidas por el sujeto en el renovado campo teatral, y particularmente en el teatro de objetos, brindan un mapa orientativo para repensar el desempeño del artista del *close-up*. Sea por extensión u oposición, la figura del mago de proximidad, puede ser indagada y redefinida mediante las propuestas del corpus teórico del teatro de objetos.

Un axioma del ilusionismo expresa: “Un prestidigitador no es un juglar, es un actor haciendo el papel de mago; es un artista cuyos dedos deben ser más ágiles que prestos (Robert-Houdin, 1906, p. 41). Admitido por la cultura mágica como imperativo teórico, el postulado del padre de la magia moderna⁵ se presta igualmente a permanente debate. Para algunos la premisa ha sido sobreinterpretada, detectando en ella una clara intención discriminadora entre el entretenimiento popular y el espectáculo burgués del siglo XIX. Por otro lado, de un somero repaso biográfico, se desprende que la formación de los magos, en general, no incluye una preparación actoral. No obstante, reconocen que el éxito del engaño radica en una actuación convincente. La naturalidad, la verdad

³ El teatro *kantoriano* está marcado por la carga simbólica mutua entre objetos (degradados o pobres) y sujetos, dicha actividad genera una figura ambigua e inclasificable.

⁴ La biomecánica es un método para la formación del actor, basado en la amplia gama de técnicas del movimiento (deportes, circo, ballet, acrobacia) que implica además una ruptura con las formas escénicas estáticas de occidente.

⁵ Jean Eugène Robert-Houdin (1805-1871) fue un ilusionista francés, quien le dio la forma actual al ilusionismo como espectáculo de derecho propio. Tras un inicio como relojero, se dedicó a crear aparatos, autómatas, juegos y trucos, y a estilizar la presentación teatral para el público burgués. Esta sistematización del arte influyó en toda la cultura mágica posterior.

escénica, la actitud relajada, son algunos de los ítems repetidos en tratados y manuales de la magia (aunque no el método para lograrlos).

El especialista en magia de cerca, por el hecho de protagonizar voluntariamente una representación, participa de la actividad actoral. Es un intérprete intuitivo que domina los principios de un tipo de actuación determinada que se ajusta a las necesidades de su arte. Más que un actor sistematizado, el mago del *close-up* es una figura actoral modelada por la capacidad de persuasión y por el intercambio permanente con el público. Maneja un conjunto de recursos específicos, compartidos con la actuación convencional, pero más intensificados: improvisación, convicción, confianza, conciencia del entorno, persuasión y verdad escénica. Se entrena con una metodología propia, practicando las sutilizas preceptivas, psicológicas y motrices frente al espejo.

Siguiendo la clasificación de M. Ferreyra (2007), también el experto en magia de cerca se asocia con la figura de manipulador, pero no en la acepción de transferir vida a lo inanimado sino en la de darle utilidad significativa. Por lo general, el movimiento impreso al objeto permanece en los límites del hábito funcional, al menos en lo que permanece a la vista del público.

En ocasiones, la manipulación se desprende del plano cotidiano para exponer una floritura vistosa: abrir un abanico de naipes, hacer caminar una moneda entre las falanges de la mano o lanzar un naipe con la fuerza y precisión de un disparo. Aunque las exhibiciones de habilidad no constituyen el fundamento del *close-up*, adornan visualmente el acto. Las destrezas manuales con los objetos, exponen parcialmente el rol del manipulador en estado puro, quien prescinde de la reproducción del *gestus* antropomórfico. Por lo tanto, más que transmitir vida en sentido estricto, los objetos cotidianos son reintegrados, con un nuevo significado, a la vida. De este modo, la experiencia estética se distancia de las formas hegemónicas modeladas por lo contemplativo, y se rescata la riqueza, la diversidad y la dinámica de esa experiencia a través de las cosas diarias (Saito, 2007)

La función de actor manipulador (Ferreyra, 2007), provee el modelo más apropiado para identificar el rol del artista de la magia cercana. Pero la

clasificación posee particularidades determinadas en el arte tratado, redefinidas por la complejidad del juego mágico.

Para ser efectivo, el juego necesita de un manejo externo de los objetos y otro interno u oculto. En el primero se impone un uso convencional de las cosas que, con suma claridad de movimientos, comunica de manera directa las fases del desafío. Pero, los movimientos secretos deben disimularse de alguna manera mientras se manipulan los pequeños accesorios con el criterio de normalidad.

La actuación, además de operar como elemento de construcción de sentido, es un instrumento crucial para desviar la atención en momentos críticos. El artista se desempeña en una doble vía simultánea, o sea, interpreta con objetos y escamotea en secreto. Con lo primero argumenta la necesidad de las acciones, que a su vez funcionan como justificativo de lo segundo.

El grado de convicción de los hechos expuestos es fundamental y abarca tanto al espectador como al mago: “En el teatro de objetos, el actor desempeña un papel que a veces es más importante que el objeto mismo. El actor debe creer en el objeto, tal como cree en él un niño, cuando lo toma y lo anima” (Vargas, 2018, p. 35). La implicancia lúdica e ideológica de la reflexión de Vargas, artista dedicada al teatro de objetos, cuyo primer enunciado se homologa de forma directa a la tradición del ilusionismo, encierra una clave en lo referente a la credibilidad del material utilizado. De la segunda premisa se desprende un valioso principio objetivo sobre la autenticidad de las cosas. La magia de cerca pone al servicio de la verdad representada, todo el aparato retórico de la escena, que comprende tanto al desarrollo, la disposición y la elocuencia del juego. Y el proceso comienza justamente con el convencimiento figurado del artista sobre el fenómeno mágico, mediado por los objetos.

Persona y personaje

Una cuestión paradójica en la magia de cerca, no exenta de controversias y debates, es la ambigüedad del binomio formado por persona y personaje.

En el caso del titiritero tradicional, es claro el reparto escénico, ya que la figura artificial asume el rol de personaje. Los muñecos u objetos humanizados, son

personajes empáticos, construidos con atributos físicos, psicológicos y filosóficos. Los rasgos que los definen pueden ser traducidos fácilmente a partir de los signos teatrales, ya que se trata de una proyección de rasgos biológicos a la forma plástica.

La polaridad entre figura inorgánica y personaje provoca cierta extrañeza, sustentada en el hecho de que “el personaje se desdobra en principio del cuerpo del actor y encarna otras corporalidades objetuales, esto, claro, modulado por una amplia gama relacional posible entre sujeto objeto por una de las partes (la escena) y público” (Palermo, 2018, p. 27).

En el teatro de objetos, dependiendo del grado de singularidad del código planteado, el sujeto puede ser considerado manipulador neutral o personificado. En obras más transgresoras puede definirse con tipologías más amplias: performer, operador, interventor visual o, tomando la expresión de Josette Feral, “actor convertido en creador” (2017, p. 26). Los personajes objetuales, fuera del horizonte de lo antropomórfico, poseen una caracterización somera y apuntan a disminuir los artificios de la estilización, en síntesis, como afirma Javier Swedzky: “no hay ninguna intención de ilusión” (2018, p. 92).

El actor manipulador suele entrar y salir de las distintas situaciones representativas, asumiendo el papel de personaje corporizado o personificando los objetos. El amplio espectro de interacciones entre manipulador, cosa manipulada y personaje se amplía constantemente con nuevos medios y soportes.

De manera más radical, las manifestaciones del teatro de objetos suelen rechazar de plano la noción de personaje, entendida tradicionalmente como construcción metodológica, reproducción social o profundidad psicológica. M. Ferreyra (2007), detecta un nuevo derrotero en las narraciones, no sólo teatrales sino también literarias y cinematográficas, las cuales prescinden del desarrollo del carácter de los protagonistas como eje central del relato:

Ese retaceo en los personajes, adoptado por las corrientes textuales literarias y dramatúrgicas, se extiende a los modos interpretativos del actor (tanto en el teatro como en el cine), permitiendo deslizar ciertas correspondencias con la técnica que la dramaturgia de objetos

prepondera: la objetualización de los actores en tanto descenso del hombre al registro del objeto (2007, p. 64).

Esta modificación, visible en el teatro de objetos, aleja al personaje del plan cotidiano, convirtiéndolo en “retazos de actos u alocuciones” (Ferreyra, 2007, p. 64), lo cual podría acercarlo y distanciarlo, sucesiva o simultáneamente, al campo de referencia del espectador.

Mientras tales particularidades desplazan y reducen al personaje en el espacio de la escena contemporánea, más aún la del teatro experimental, la magia de cerca postula una ambigüedad personificada. En ella, el personaje está en principio más emparentado con las normas de la convención teatral, o sea, “como la ilusión de una persona humana” (Pavis, 2003, p. 334). Pero, si se profundiza esta generalidad, se advierte que el personaje mágico se sitúa en una zona más bien liminal ya que, por una parte, es una personalidad espectacular arquetípica, y por otra, una individualidad específica. La división perceptiva entre materialidad presente, perteneciente al mundo exterior, y artificio ficcional, ausente y evocado por la imaginación, como sucede en el teatro, no queda definida con total claridad.

El mago de cercanía es un individuo signado por un arte y una técnica especial, que lo convierten en un intérprete de sí mismo: “De Gabi Pareras aprendí que lo que el mago hace es un reflejo de lo que es. Por eso, debemos aprender a ensayarnos a nosotros mismos” (Da Ortiz, 2015, p. 58). Y en la repetición natural de su fachada individual, elaborada por medio de la prueba y el error, el personaje afianza su carácter escénico. La personalidad mágica, término que suelen preferir los magos para referirse a esta cuestión, adquiere una forma comunicativa adaptada a las demandas del encuentro interpersonal y está conectada íntimamente a la subjetividad del artista.

En el sistema dialógico de la magia cercana es posible identificar formalidades estilísticas: cómico, serie, cortés, desenfadado, lúdico. Pero estas posibilidades expresivas no son externas, no las otorga una voluntad ajena que impone un reparto, sino que se construyen y autogestionan con las características innatas e irrepetibles del artista.

El proceso formativo y práctico del mago va construyendo una identidad artística donde se superpone, afectándose mutuamente, la naturaleza del ser con la artificialidad del personaje. Ambas dimensiones se proyectan en la escena, reforzando la idea de que los prodigios presenciados suceden en el mundo real y provienen de un sujeto normal, afectado por cualidades artísticas particulares. Juan Tamariz transmite su impresión al ver en acción a Dai Vernon, uno de los principales exponentes del *close-up* del siglo XX: “Sus manos, su forma de hablar, su cara, no eran, en absoluto espectaculares (como el caso de Kaps), sino llenas de naturalidad mágica” (Tamariz, 1989, p. 105).

A diferencia de un mago de escenario o de salón, donde la personificación es más nítida y afectada por tipologías clásicas (elegante, modernizado, oriental, simpático, torpe, terrorífico), el mago de cerca apela a lo más preciado de la personalidad para construir su personaje. René Lavand⁶, por ejemplo, se podría identificar como una excepcionalidad en la especialidad. Además de sus características fisonómicas⁷, todo su comportamiento lo acercan a un personaje teatralizado. Con una imagen pictórica que impone respeto, seguro de sí mismo, hablando como un rapsoda, R. Lavand proyecta un conjunto de signos articulados que profundizan la noción de personaje. Desvinculado por momentos de los objetos, este original artista, se aparta del espacio de trabajo para recitar poesías, narraciones o anécdotas interesantes. Complementa sus juegos de naipes con historias que despiertan dudas sobre el origen de las mismas, situándose el suceso en el umbral entre lo real e imaginario.

A diferencia de otras modalidades (teatro tradicional, de animación o de objetos), la creatividad combinatoria en la magia de cerca, arma, con fragmentos de la vida psicológica y de la ficcionalidad, un tipo adecuado que evoluciona de manera espontánea. El personaje es una personalidad recargada, flexible y adaptable, que invita a participar de una convivencia.

⁶ René Lavand (Héctor René Lavandera. 1928-2015), cartómago argentino de reconocimiento internacional, figura icónica e inigualable del ilusionismo.

⁷ En un accidente perdió la mano derecha a temprana edad. Era diestro de nacimiento, por lo tanto, tuvo que crear singulares pasos de manipulación para su mano izquierda

Sistema corporal y sistema objetual

La razón necesaria y suficiente para que la microescena de la magia de cerca pueda materializarse, es la presencia central del cuerpo del ponente (mago) comunicado con otros cuerpos semi pasivos (spectadores). Tema de indagación y reflexión en las actuales investigaciones teatrales desde la óptica filosófica, fenomenológica, psicológica, semiótica o antropológica, el cuerpo es el fundamento primario, la unidad irreductible, para que cualquier dramatización se consume.

En un manual dedicado a la magia de escenario (el contraejemplo de la magia de cerca), Armando de Miguel enuncia el primer requisito para lograr la intimidad comunicacional que demanda la magia de cerca: “Para ello, nuestra expresión corporal tiene que ser acogedora, como de arropar o proteger a ese grupo” (De Miguel, 2017, p. 21). La cita remite a un cuerpo performativo, que expone e impone de modo pragmático su presencia. Más que un cuerpo codificado por los componentes actorales, se manifiesta como un cuerpo productor de intensidad, más concentrado en los afectos y en el impacto que éste tiene sobre el espectador (Pavis, 2016, p. 68). Se concibe como cuerpo no transfigurado, altamente organizado y liberado de un sistema estricto de caracterización.

El artista del *close-up* se siente más a gusto reconociendo sus propios deseos y necesidades corporales. “El sentarse hace que mi mundo interior esté cómodo, y eso construye” (2021), reconoce en una entrevista oral el mago argentino Pablo Zanatta, al explicar su preferencia por la magia de cerca. Instalado sobre una mesa, el cuerpo se predispone de manera práctica para interactuar con otras corporalidades que se posicionan como organismos hiper expectantes.

El cuerpo apenas alterado se adapta a un encuentro distendido alrededor de una simple mesa. La relación con el plano horizontal propicia una situación de reposo, que a su vez favorece un estado de serenidad interior: “La baraja es muy chiquita [...] entonces me doy cuenta que quiero hacer magia

sentado, me gustan las técnicas de mesa. El sentarse, la verdad, hace que mi mundo interior esté cómodo" (Zanatta, 2021).

El artista experimenta, a partir de la situación coloquial, un acercamiento a los objetos corrientes y entre ambos se genera un diálogo eficiente. La posición de los objetos, dispuestos de forma aparentemente espontánea, obedece a una meticulosa planificación controladora. Cada cosa, oculta o a la vista, se sitúa en el punto exacto del sistema objetual, el cual se coordina con los estudiados movimientos del sistema corporal. La composición estratégica de los objetos atrae la curiosidad del observador y habilita el escamoteo.

Las partes del cuerpo actúan por momentos como estructura lógica que se ofrece abiertamente a la expectación o bien como maquinaria de ocultamiento. Las manos, los brazos, la mirada (como foco de intensidad), en combinación con el torso y la parte inferior del cuerpo, en general oculto debajo de la mesa, forman la tramoya operativa que se articula con los objetos protagónicos.

Concebido como órgano y organismo, el cuerpo interactúa con las cosas de manera fluida y discreta, sin artificios ni perturbación aparente.



Figura 4 - El mago argentino Daniel Mormina realizando un clásico de la magia de cerca.
Foto del autor del artículo. 2024.

El teatro de objetos por su parte, asume otro tipo de asociaciones entre ambos términos. Por ejemplo, refiriéndose al trabajo del Periférico de los Objetos, Ana Alvarado señala: "Las puestas en escena se caracterizaban por la investigación escénica de los posibles encuentros entre el cuerpo del actor y el cuerpo del objeto" (2018, p. 10). La posibilidad de cruce se liga directamente con el aspecto investigativo. Dicha actitud abre un campo ilimitado que rechaza el aspecto confirmatorio de lo debidamente escénico. También equipara la noción corporal humana con la artificialidad. Reconociendo en el objeto una corporeidad intrínseca que supera lo meramente estructural, los sistemas colisionan a partir de su estrato esencial: "La cosidad versus la carnalidad" (Alvarado, 2018, p. 13). Cada universo queda definido así por su naturaleza constitutiva, observable a través de los datos fácticos. En lugar de oponerse o excluirse mutuamente, se confrontan, se encuentran, se manipulan de manera recíproca, y desembocan en obras que cuestionan el lugar habitual de objetos y sujetos. El intercambio también permite explorar roles peculiares como, por ejemplo, la paradoja de la objetivación del cuerpo: "Investigar cómo objetivar el propio cuerpo, usarlo como material expresivo, pero con los códigos del objeto" (Ruy, 2018, p. 145).

Emergen entonces colisiones de lo más disímiles, dirigidas a renovar la polaridad entre cosa animada y manipulador. El vínculo es puesto bajo tensión a medida que el campo artístico incorpora nuevas metodologías, ampliando su horizonte con la experimentación y la investigación:

Con el devenir del tiempo, las inquietudes artísticas van dotando al objeto de cualidades o posibilidades ampliadas, y en la contemporaneidad no necesariamente se busca ocultar al manipulador, sino muchas veces contrastar, modificar, tensar esta relación de figura-fondo regulando los focos de atención entre uno y otro en composición escénica (Palermo, 2018, p. 30-31).

Pero esta correspondencia también parece, según A. Alvarado, entrar en crisis con el desarrollo acelerado de nuevos soportes virtuales: "Los objetos artísticos o en función artística (por ejemplo, dramática) mantuvieron durante mucho tiempo una relación de dependencia recíproca con el actor manipulador, pero esa intensidad está en cuestión" (2018, p. 16-17). La presencia humana

puede ya no ser el contrapeso visual de la composición escénica con la irrupción de los mundos inmateriales.



Figura 5 - *O Autômato*. Cia. Patética y Teatro de la Plaza. Foto Berenice Da Rosa. 2017.

Dado el peso conceptual de la variable *biobjetual* (Montezanti, 2009), como síntesis entre el sistemas objetual y corporal, es conveniente analizar si es factible identificar dicha conformación, al menos como noción, en la escena del *close-up*.

Con una indagación general, parece casi indetectable esa hibridez radical, donde el cuerpo y el objeto se fusionan en una original unidad expresiva. Esta forma disruptiva, que interpela ontológicamente al espacio, al sujeto y al objeto, no es visible de la escena del *close-up*. Pero, en un plano sutil, la corporalidad y todas sus implicancias, se funde maquinalmente a las cosas de forma programática. Los expertos en magia de cerca se ejercitan intensamente para alcanzar la perfección de pases y movimientos trámosos. Lo imperceptible se

consigue con un exhaustivo entrenamiento, por lo tanto, la disciplina domestica la motricidad. Una vez que la técnica manual se automatiza, esta trabaja de forma instintiva, posibilitando así controlar los demás componentes del acto con mayor profundidad. Por lo tanto, lo *biobjetual*, se consolida a niveles indetectables

También es factible asimilar el aspecto orgánico del ilusionista a la propuesta biomecánica de V. Meyerhold, en la cual se integran los recursos de las variadas técnicas del movimiento, expresadas en términos de eficacia y rendimiento del mecanismo corporal. La diferencia de la biomecánica con la magia de cerca radica en que, en la última, los engranajes de la maquinaria son medios y no fines, o sea, no aspiran a un estatus estético.

Juan Tamariz, dedica un estudio al cuerpo del mago que bien podría emparentarse a las teorías y los ejercicios corporales de V. Meyerhold. La obra de Tamariz se titula *Los cinco puntos mágicos* (1981) y analiza el tema de la transmisión de la sensación mágica a través del único medio posible: el cuerpo. Despieza y analiza cada uno de los puntos (mirada, voz, manos, pies y el cuerpo en conjunto) y exemplifica su puesta en escena por medio de juegos. El estudio de Tamariz demuestra cómo la presencia física funciona como un dispositivo que, con mínimos cambios mecánicos, puede modificar el contexto. Con un cuerpo instrumentalizado, y objetualizado en aparato, el mago de proximidad crea una sintonía con el sistema de las cosas. De modo cómplice los sistemas construyen una unidad lógica y necesaria, que esconde secretas sincronías, destinada a provocar la emoción del asombro

Conclusión

La actuación convencional entra en crisis con las nuevas producciones interdisciplinarias del teatro de objetos, abiertas a una serie indeterminada de posibilidades y procedimientos. En combinación con las artes visuales, con las nuevas tecnologías o con otros saberes, esta modalidad trastocó la función del manipulador tradicional.

Para la magia de cerca resulta igualmente insatisfactoria la sistematización actoral, formalizada por los métodos históricos. El artista del *close-up* tiende a la autointerpretación, homologando los comportamientos naturales al encuentro lúdico. Se desentiende de la lógica de personaje ficcional y se dirige a un destinatario personalizado. Logra así un conocimiento más completo del contexto, modelado por los objetos y los deseos propios y ajenos. Persona y personaje se intercalan constantemente en la práctica del *close-up*. Cada una depende de la otra de modo sincrónico y simultáneo, sin la necesidad de establecer un límite o pasaje entre ambos factores.

El cuerpo del ilusionista es un sistema orgánico, intelectual y técnico cuyos componentes se subordinan y coordinan de manera eficaz para logra el máximo resultado espectacular. Es un cuerpo razonado, que no desborda hacia la escena ostensiblemente tecnologizada ni excede el límite de lo familiarmente conocido. A diferencia del teatro de objeto, que no censura la multiplicidad de aventuras sintéticas entre cuerpo y objeto, el mago administra y capitaliza lo máximo y lo mínimo de las posibilidades corporales. Mientras que en el primero la corporalidad es un sistema semiabierto, en la magia de cerca es más bien una organización cerrada y preparada para reconducir las sospechas del espectador.

En el teatro de objetos, cuerpo y cosas se permiten chocar, hibridarse, mixturarse sin la expectativa de una meta esperable, convirtiendo ese encuentro en un acontecimiento. Por el contrario, la magia de cerca no encuentra, sino que busca el vínculo más convincente entre objetos y cuerpo. El *close-up* ajusta la sincronicidad entre el sistema corporal y objetual, el teatro de objetos devela, a través de la interpelación mutua, un nuevo sentido de los sistemas.

Referências

ALVARADO, Ana. **Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en escena**. Buenos Aires: UNA, Departamento de Artes Dramáticas, 2018.

CURCI, Rafael. **De los objetos y otras manipulaciones titiriteras**. Buenos Aires: Libros de Godot, 2011.

DAORTIZ, Dani. **Trabajando en casa**. Grupokaps Producciones, 2015. Disponible en: <https://gkaps.com/store/home.php>. Acceso: 11 feb. 2023.

DE MIGUEL, Armando. **Magia de escenario. Manual de supervivencia**. Edición del autor, 2017.

FÉRAL, Josette. Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. **Investigación Teatral** Vols. 6-7, Núms. 10-11, p. 25-50, 2016-2017.
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>. Acceso: 8 sep. 2020.

FERREYRA, Milagros. **El objeto a la escena: poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos**. Buenos Aires: Cuadernos de Picadero (12), Instituto Nacional del Teatro, 2007.

MONTEZANTI, Alberto. Objeto devenido sujeto y cuerpo: estudio de un conflicto. El sistema biobjetal y la biomecánica. En LÓPEZ, Liliana (Dir.) **Topología de la crítica teatral I** (1). Buenos Aires: UNA, Departamento de Artes Dramáticas, 2009, p. 71-74.

PALERMO, Agustina. Relaciones entre sujeto, objeto y público en el teatro objetual y sus devenires. En ALVARADO, Ana (comp.) **Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en escena**. Buenos Aires: UNA, Departamento de Artes Dramáticas, 2018, p. 19-46.

PAVIS, Patrice. **Diccionario la performance y del teatro contemporáneo**. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ROBERT-HOUDIN, Jean Eugene. **Los secretos de la prestidigitación y de la magia. Cómo se hace uno brujo -1875-**. Valencia: Aguilar, 1906. Disponible en
<https://www.march.es/bibliotecas/ilusionismo/ficha.aspx?p0=magia%3A56>. Acceso: 31 ene. 2021.

RUY, Carolina. La manipulación en el teatro de objetos. En ALVARADO, Ana (comp.) **Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en escena**. Buenos Aires: UNA, Departamento de Artes Dramáticas, 2018, p. 116-150.

SAITO, Yuriko. **Everyday Aesthetics**. Nueva York: Oxford University Press, 2007.

SWEDZKY, Javier. Escribir para las cosas. En ALVARADO, Ana (comp.) **Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en escena**. Buenos Aires: UNA, Departamento de Artes Dramáticas, 2018, p. 47-97.

TAMARIZ, Juan. **Sonata**. Madrid: Frankson, 1989.

TAMARIZ, Juan. **Los cinco puntos mágicos**. Edición del autor, 1981.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, idéias e reflexões. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 07, p. 27–43, 2018. Disponible en:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010027>. Acceso: 27 sep. 2021.

ZANATTA, Pablo. En **Alguien Piensa en Mi 04**, entrevistado por N. Gentile, 2021. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8uWbw-zbL8o>. Acceso: 28 jun. 2021.