

MIGUEL NIGRO

¿QUÉ ES EL CLOSE-UP MAGIC? UNA MODALIDAD CONTEMPORÁNEA EN EL ARTE DEL ILUSIONISMO



MIGUEL NIGRO

UNA – UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Licenciado en Escenografía, (UNA, Universidad Nacional de las Artes), actual doctorando del Doctorado en Artes de la UNA y profesor de la Licenciatura en Escenografía, UNA.

Dirige y codirige proyectos de investigación radicados en el Instituto de Investigación en Artes Visuales, UNA. Realiza diseños escenográficos y puestas en escena para ópera, teatro de prosa, teatro infantil, ilusionismo, títeres y formas animadas en Argentina y el exterior. Participa de festivales, ciclos, congresos y encuentros nacionales e internacionales de teatro, ilusionismo y artes plásticas.

RESUMEN

En la actualidad, el *close-up* o magia de cerca es la rama más difundida del ilusionismo. Sus representaciones son fácilmente reconocibles y abarcan una amplia variedad de estilos diseminados en diversos espacios y medios comunicativos. La singularidad de este arte, definido en el campo mágico de manera sintética, estimula a indagar con mayor profundidad sus fundamentos y sus principios esenciales. En primera instancia, es preciso relevar y sistematizar el abanico terminológico de la especialidad. Luego, utilizando un método comparativo, establecer cruces significativos entre la bibliografía específica, la observación directa y el testimonio de los protagonistas. A partir de este ordenamiento inicial, es posible analizar las implicancias prácticas y teóricas derivadas de la magia cercana, que abarcan no sólo la esfera artística sino también la dimensión social, ideológica y cultural. Las investigaciones provenientes de diversos campos del saber, como la antropología, los estudios teatrales, la sociología, la psicología o la filosofía, suministran conceptos apropiados que colaboran en la definición ampliada del *close-up*. El desarrollo y los resultados parciales contenidos en este artículo son un avance de una investigación en curso para la tesis doctoral en Artes de la UNA (Universidad Nacional de las Artes, Bs. As.).

PALABRAS CLAVES

Close-up magic, Contemporáneo, Magia, Definiciones, Práctica artística

ABSTRACT

Nowadays, close-up magic is the most widespread branch of illusionism. Its representations are easily recognizable and cover a wide variety of styles disseminated in different landscape and media. The singularity of this art, defined in the magic field in a synthetic way, stimulates to investigate in greater depth its foundations and its essential principles. In the first instance, it is necessary to survey and systematize the terminological range of the specialty. Then, using a comparative method, it is necessary to establish significant cross-references between the specific bibliography, direct observation and the testimony of the protagonists. From this initial arrangement, it is possible to analyze the practical and theoretical implications derived from close magic, which encompass not only the artistic sphere but also the social, ideological and cultural dimension. The research from various fields of knowledge, such as anthropology, theater studies, sociology, psychology and philosophy, provide appropriate concepts that contribute to the expanded definition of close-up magic. The development and partial results contained in this article are an advance of a work in progress for the doctoral thesis in Arts of the UNA (Universidad Nacional de las Artes, Bs. As.).

KEYWORDS

Close-up magic, Contemporary, Magic, Definitions, Artistic practice

¿QUÉ ES EL CLOSE-UP MAGIC? UNA MODALIDAD CONTEMPORÁNEA EN EL ARTE DEL ILUSIONISMO

CUESTIONES TERMINOLÓGICAS

El léxico técnico de la magia general y especialmente el de la magia de cerca, se caracteriza por la profusión de anglicismos utilizados para identificar pases tramposos, manipulaciones, posiciones, patrones de juegos, objetos o accesorios. El idioma inglés ofrece además la posibilidad de sintetizar en un vocablo como, por ejemplo, *misdirection*, *gag*, *climax* o *impromptu*, conceptos que en castellano necesitan un desarrollo más largo, o bien no poseen una palabra exacta que reproduzca plenamente su significado.

La misma inclinación idiomática modeló la expresión *close-up magic*^[1], legitimada internacionalmente, la cual designa a la magia realizada muy cerca de los espectadores. Por lo tanto, magia de cerca es la versión castellanizada de *close-up magic* y ambas expresiones se consideran sinónimos.

[1] En su versión abreviada: *close-up*. Como criterio general, en el presente texto, utilizo como sinónimos los términos actualmente más difundidos: *close-up* y magia de cerca.

En sentido estrictamente taxonómico, destinado a establecer igualdad de condiciones en las competencias, la Federación Internacional de Sociedades Mágicas (FISM) define el *close-up* como:

Actos destinados a ser realizados para pequeños grupos de personas muy cercanas. El concursante puede estar sentado o de pie detrás de una mesa, generalmente con algunos miembros de la audiencia también sentados en esta mesa, pero el acto también puede presentarse de pie sin el uso de una mesa. Los elementos utilizados son generalmente pequeños y la mayoría de los efectos involucran directamente a los espectadores o participantes (FISM, 2022: 3).

La Federación Latinoamericana de Sociedades Mágicas (FLASOMA), respondiendo a similares parámetros de la FISM, reglamenta en el artículo número trece del apartado *Sistema de categorías*, que la magia de cerca “se desarrollará en un salón especialmente seleccionado y el artista presentará sus juegos estando sentado frente a una mesa o parado, pero teniendo sus manos a la altura de la mesa, sobre, debajo o dentro del perímetro de esta” (FLASOMA, 2022: 7).

Existe también otra expresión utilizada para denominar juegos realizados a corta distancia, adaptables a cualquier tipo de ámbito y circunstancia: micromagia (Florensa Casasús, 1994. Ciuró, 1961. Ketzelman, 1963). En ella se utilizan igualmente objetos portátiles que pueden caber fácilmente en un bolsillo, un bolso, una cartera o un maletín (Cimó, 1973).

Sin bien los términos micromagia y *close-up* son intercambiables, existen sutiles diferencias en los artículos reglamentarios de las federaciones citadas. Para la FISM, la primera es en realidad un subgénero del *close-up*, junto a la magia de salón (a medio camino entre la

magia de cerca y la magia escénica) y a la cartomagia. El estatuto deja claro que el acto de micromagia posee características más generales e intercala juegos ejecutados con diversos elementos sin predominancia de ninguno de ellos (FISM, 2022).

En síntesis, para ambas organizaciones (FISM y FLASOMA), el *close-up* es un título de valor nominal que engloba un conjunto de modalidades afines, con características generales comunes, que comparten la cercanía y la pequeña utilería como soporte inamovible.

Denominaciones menos frecuentes, algunas pertenecientes a la protohistoria de la especialidad, son: *Intimate magic* (Tarbell, 2013: 57), magia de mesa (Gunasekara, 2017), trucos de mesa (Simmons, 2011: 149), magia de bolsillo (Ketzelman, 1963), trucos de bolsillo (Goldston, 1977), trucos de sobremesa (Gibson, 1921), o, de modo más poético, la magia de las pequeñas cosas (Binarelli, 1993: 29). La inventiva literaria, dedicada a crear títulos y subtítulos seductores, aporta datos investigativos relevantes, ya que especifica otros rasgos periféricos de la disciplina: *Close up magic, after hours* (Miller, 1972: 100), *After dessert* (Gardner, 1942), *After Dinner Tricks* (Gibson, 1921) o *After dinner amusements* (Kates, 1900: 39). Los indicadores espaciotemporales de las expresiones citadas denotan algo persistente e inherente que se manifiesta de modo potencial en la especialidad: lo incidental.

Otras designaciones recientes, que aluden a sus variables contextuales, son: *close-up* callejero, *close-up* de escenario (complementado con transmisión simultánea en pantalla), *close-up* adaptado para televisión o mentalismo *close-up*, en el que se incluyen demostraciones de telequinesis, percepción extrasensorial, precognición y telepatía, realizadas con objetos de bolsillo (Club de Magos, 2023).

Un glosario didáctico editado por el Club Mágico Italiano^[2], sistematiza la variedad de vocablos a partir del uso más frecuente en los diferentes idiomas: *close-up* (inglés), micromagia (italiano), magia de cerca (español) y *Mikrömägie* (alemán). Las distinciones mencionadas obedecen a un criterio geográfico y cultural: para el continente europeo se generalizó el término micromagia, mientras en América, *close-up* (Elliot, 1956: 1).

Más allá de cualquier normativa terminológica destinada a regular los certámenes, a clarificar un criterio pedagógico o a satisfacer las demandas de la industria del entretenimiento (modos de contratación, tipos de eventos, cantidad de público), el *close-up* es un arte que se nutre de lo simple para crear una vivencia mágica en pequeño formato: “la belleza de este arte consiste en conseguir transformar algo aparentemente banal en un verdadero milagro laico” (Godoy Harada, 2012: 82).

Es una de las prácticas más difundidas y populares del ilusionismo, compartida por profesionales y aficionados, que logró configurar en pocas décadas un área de expresión y conocimiento propios: “Hay libros y revistas dedicados exclusivamente a este campo, conferencias de *close-up* e incluso convenciones dedicadas por completo al arte de la magia de cerca” (Fulves, 1976: 3).

[2] Nomenclador cuatrilingüe (inglés, italiano, español y alemán) sin fechar, pero posterior a 1973, – según consta en el prólogo –, confeccionado como guía auxiliar para magos, cuya autoría se presume de Walter Brusa. Ed: Club Mágico Italiano.

FORMALIDADES ESCÉNICAS Y VALORES INTERPERSONALES

Lewis Ganson, mago y autor especializado en la materia, estableció una escala de tres niveles basada en el cálculo numérico del público de las sesiones de *close-up*. La graduación comienza con el mínimo indispensable (mago y un espectador enfrentado), continúa con una configuración media (artista y tres o cuatro participantes repartidos al frente y a los lados) y culmina con una situación más teatralizada (ilusionista y un grupo acotado, también distribuido en posición frontal y lateral). A partir del análisis de cada tipología, el autor explica cómo y cuáles son los factores que modifican el acto: interés del destinatario, trato interpersonal, ordenamiento de la escena, ajuste del canal comunicativo, actitud corporal y grado de sociabilización del encuentro (Ganson, 2012).

La familiaridad es uno de los ingredientes esenciales de esta microescena y diversas cualidades se conjugan para lograrla: la amabilidad de la reunión, la escena semimontada, el diálogo, las pequeñas cosas – naipes, monedas, sobres, billetes, pañuelos, entre otros –, la naturalidad de la interpretación y la interacción con el público. Los ejes mencionados actúan solidariamente y provocan un alto grado de desconcierto en el espectador, ya que eliminan de manera drástica el natural distanciamiento impuesto por la arquitectura teatral. El efecto mágico se potencia estrechando la cercanía con el público, el cual constata por medio de la lógica de los sentidos y la razón, la normalidad de las acciones efectuadas y de los objetos intervinientes: “Gran parte de la belleza y del encanto de la magia de cerca radica en el hecho de que todo es hecho debajo de las narices del espectador” (García, 1985: 10).

La ilusión, prescindiendo de la maquinaria escenotécnica, se relocaliza entre cosas mundanas y se redefine en términos de experiencia directa. El espectador, sustrayéndose a la formalidad que supone la convención teatral, es devuelto a la inmediatez del evento. Las escenificaciones del *close-up* diluyen el aparato óptico pasivo del teatro convencional, oportunamente cuestionado por Jacques Rancière, el cual modeló un espectador excluido de la posibilidad de conocer y de poder actuar (2010). En vez de entregarse a la seducción de una escenografía deslumbrante, típica de los grandes shows de ilusionismo, o a la curiosidad que despiertan los intrigantes artefactos de la utilería mágica sobre una cámara negra, el público participa de una escena modesta construida con pequeñeces. La circularidad de lo normal se cierra con la utilización de objetos rutinarios, aquellos que modelan la vida y siempre transforman algún aspecto de ella (Baudrillard, 2016), cualidad fundamental de las cosas que todo mago sabe optimizar.

El dispositivo teatral es sustituido por un encuentro lúdico y amistoso capaz de transformar “cualquier individuo en su público, cualquier rincón en su escenario y de hacer que los elementos más comunes sean su utilería” (Ouellet, 2000: 2).

La comunicación frontal, verbal y paraverbal, tiende a diluir el espacio escénico o a reducirlo a su mínima expresión. Por lo tanto, la vecindad de los sujetos y el borramiento de contornos simbólicos, promueven la emergencia de lo real como plataforma; pero al mismo tiempo ocurren cosas radicalmente distintas de las que suceden en la realidad cotidiana:

En este entorno hiperordinario y mundano, la gran innovación de la magia de cerca radicó en reemplazar el encanto teatral de la magia escénica con un nuevo tipo de participación y emoción de la

audiencia en rutinas de ritmo rápido que ofrecieron un flujo constante de momentos mágicos (Smith, 2021: 148).

El espectador registra la escena con códigos interpretativos compatibles a los usuales, aquellos que instintivamente maneja en el devenir diario y que le permiten controlar su entorno vital. Por tal motivo se autodetermina de manera explícita como sujeto implicado más que como contemplador separado. Es consciente de su rol complementario que deriva en una participación coloquial o en una intervención concreta. En definitiva, se reconoce como un agente activo que recibe y emite datos productivos: elegir un número, examinar objetos, mezclar la baraja. La magia cercana además requiere la colaboración estrecha de uno o más espectadores no concertados que, sentados al lado del ilusionista, actúan como ayudantes. Pero la función que tienen estos asistentes improvisados, quizás la más relevante, es la de oficiar de testigos oculares del fenómeno. Son voceros de la autenticidad del acontecimiento, dan fe de la limpieza de movimientos y certifican indirectamente lo sucedido.

El juego dramático es de naturaleza compartida y esta propiedad convierte al espectador en un co-creador de la escena o, como prefiere llamarlo Juan Tamariz (principal referente de la magia actual), en un “especta-actor”, “especta-autor” o “co-autor” (2016: 177). Profundizando aún más el rol participativo, Helder Guimarães (otro especialista en la materia) adjudica al espectador el estatuto de personaje principal del enredo mágico: “Debemos pues crear las condiciones ideales para integrar directamente como protagonistas a los espectadores con los cuales interactuaremos directamente” (2007: 42). Los lazos cercanos de este arte, en esencia asimétricos por el lógico secretismo, se circunscriben en un marco ético adecuado gestionado principalmente por el ilusionista: “Cuando le hago magia a un

espectador, me preocupa mucho más cómo se siente él, que hacer una obra maestra” (Aragón, 2012: 25). La actitud anti desafiante del artista, la responsabilidad, el respeto y la integridad de los participantes, garantizan un ambiente positivo para el entretenimiento. Propender a un vínculo cooperativo con el espectador y desalentar cualquier tipo de rivalidad, es el consejo prioritario dado por los expertos del *close-up*: “Hazle experimentar el asombro, no la frustración” (Ortiz, 1999: 28).

Toda sesión de magia de cerca se vale de las convenciones tácitas presentes en la interacción entre individuos casi desconocidos: comentarios, pausas, repuestas, intervalos, atención, distensión y escucha activa. El montaje escénico se beneficia de los protocolos sociales colectivamente consensuados. Tanto el ponente como sus interlocutores proyectan una serie de impresiones mutuas en torno al encuentro. En tal sentido, la microsociología se encargó de estudiar la dinámica de los derechos y deberes de los participantes de las escenas diarias:

Quando permitimos que el individuo proyecte una definición de la situación al presentarse ante otros, debemos también tener en cuenta que los otros, por muy pasivos que sus roles puedan parecer, proyectaran a su vez eficazmente una definición de la situación en virtud de su respuesta al individuo y de cualquier línea de acción que inicien hacia él. Por lo general, las definiciones de la situación proyectada por los diferentes participantes armonizan suficientemente entre sí como para que no se produzca una abierta contradicción (Goffman, 2001: 21).

Del conjunto de rituales prefijados, que garantizan una convivencia equilibrada, el *close-up* extrae el máximo rendimiento. Las formalidades del comportamiento cotidiano no sólo funcionan como

plataforma operativa, sino que prestan un servicio instrumental para el ardid. Contenidos significativos se intercalan con momentos irrelevantes, como en cualquier encuentro ocasional, y son justamente los segundos los que suelen ofrecer el instante oportuno para el fraude, el ansiado *Kairós* para el truco: “Los espectadores seguirán viendo lo que haces (...) pero, bien hecho, tenderán a considerar esos momentos como desconectados, sin importancia y se olvidarán de ellos en el instante que vuelvas y prosigas con tu número” (Hartling, 2004: 34).

Con estos recursos escénicos, que propenden a la infiltración de lo real, la disciplina ostenta y amplifica intencionalmente el carácter de práctica liminal, caracterizada por activar una fuerza centrífuga dirigida hacia lo no-teatral (Dubatti, 2017). En tales manifestaciones, además, el espectador se siente desestabilizado, vivencia un estado de vacilación que oscila entre lo real y lo ficcional (Pavis, 2016), aspecto altamente beneficioso para el objetivo mágico.

La dinámica de la reciprocidad despierta en el público un modo de atención concentrada en los estímulos externos. Por lo tanto, el sistema regulador del entorno es puesto en un grado de sensibilidad extrema en esta singular configuración teatral.

La proxémica, disciplina que estudia los modos adoptados por las personas a la hora de estructurar y utilizar el espacio, aporta información valiosa al respecto. Edward Hall, antropólogo que introdujo el concepto proxémica o proxemia, señala:

Mis propios estudios y los de otros revelan una serie de servomecanismos condicionados por la cultura, delicadamente controlados, que mantienen la vida nivelada de un modo bastante parecido a la acción del piloto automático en su avión, que lo mantiene en línea de

vuelo. Todos somos sensibles a sutiles cambios en la conducta del otro cuando reacciona a lo que decimos o hacemos (Hall, 2003: 11).

Las conclusiones de Hall se presentan como material suplementario para expandir la comprensión del *close-up*. Walter Gibson, mago y autor de manuales de ilusionismo, en el párrafo introductorio para *Junior Magic*, parece recurrir de forma instintiva a un postulado de la proxemia: “Los juegos de *close-up* son un buen punto de partida en la magia, porque puedes trabajarlos para unas pocas personas a la vez, limitando así el número de observadores y dándote la oportunidad de estudiar sus reacciones” (1977: 17-18).

Entrenados en el uso del semblanteo, los magos logran hackear la inteligencia kinestésica del receptor procesando los sutiles cambios de su conducta, captando sus actos reflejos e interpretando cualquier signo periférico. A través de la agudeza analítica, proporcionada por la experiencia, los más versados en la materia aseguran tener acceso incluso a ciertas características psicológicas del interlocutor:

Pensé (y sigo pensando) que la Magia (la vivencia de lo imposible-lógico) actúa como un test proyectivo (del tipo Test de Rorschach, el de las manchas de tinta) que coloca al espectador en una situación para la que no tienen pautas de conducta aprendidas (...). A veces conozco mejor a una persona haciéndole unas magias que tomando unas cervezas con ella y charlando unas horas (Tamariz, 2016: 407)

El comentario de Tamariz señala una diferencia crucial con la comunicación teatral, formateada culturalmente para decodificar una ilusión mimética de la vida, aunque aislada de ella. El concepto de teatralidad, basado en la decisión de quien percibe más que en la forma artística en sí (Feral, 2003), ayuda a comprender mejor la posición del

espectador en el *close-up*. Ante la ausencia de conductas aprendidas, mencionadas por Tamariz, el destinatario busca entre su repertorio espectral el encuadre más apropiado para ordenar los efectos desconcertantes de los juegos.

Aprovechando la predisposición natural a creer y capitalizando la confianza otorgada por el espectador, el engaño queda consumado, pues “la conciencia humana aborrece la falsedad y, al menos durante el tiempo precioso que dura la ficción, prefiere considerarla una suma de verdades parciales, de escenarios alternativos, de existencias paralelas, de aventuras potenciales” (Volpi, 2011: 11).

Pocas prácticas artísticas se concentran tan fuertemente en la calidad de la asociación entre sujetos como lo hace la magia de cerca, pues el saber acumulado y la experiencia enseña que “la magia no está en el truco, ni siquiera en el mago, sino en la mirada de un espectador ilusionado” (Jorge Blass, 2020: 16). Y con ese acto inaugural de inclusión, el *close-up* reivindica el gesto espectacular del encuentro, con todas las implicancias éticas, sociales, psicológicas y materiales que esta política escénica supone. En síntesis, propone un modo de pensar, de producir, de valorar y de hacer arte que no puede dissociarse del todo de la costumbre vital de juntarse para compartir algo atractivo y grato.

DEFINICIONES Y REFLEXIONES DE LOS PRACTICANTES

Los expertos en este arte elaboran originales definiciones y personales estimaciones que sólo pueden conocerse a través del contacto frecuente con la materialidad de la escena. El ejercicio de la práctica los habilita a valorar en primera instancia el alto impacto emocional, intelectual y psicológico que produce el *close-up* (Bannon, 1991. Tamariz, 2016). Los ilusionistas también reconocen que, por su exigencia técnica y metodológica, es la más difícil y gratificante de las especialidades mágicas (Florensa Casasús, 1994. Gibson, 1977. Giobbi, 2010). Utilizando el método empírico de forma espontánea, las reflexiones de los artistas profundizan el campo teórico donde es posible encontrar constantes y variables, a veces paradójicas, en la definición de magia de cerca.

Con una perspectiva más bien pragmática, Walter Gibson categoriza el *close-up* a partir de las dimensiones de los pequeños objetos involucrados (1981: 7). La deducción de Gibson posiciona al objeto como unidad de medida irreductible y como parámetro ordenador. A causa del diminuto tamaño, el objeto se convierte en el factor regulador de la distancia visual del público.

Pero la tesis de la magnitud de los elementos presenta ciertas dificultades, ya que fundamentar un complejo sistema expresivo únicamente a través del volumen físico parece la más simplificadora de las opciones.

El principal cuestionamiento queda evidenciado al revisar actos de magia de escenario, aquellos que requieren un público más numeroso y mayor alejamiento. En ella también se utilizan exitosamente minúsculos objetos, incluso sin ninguna mediación tecnológica que amplifique

la imagen. Como ejemplo vale citar la apreciación que hace Artuto de Ascanio (uno de los renovadores de la magia contemporánea) sobre Fred Kaps y el célebre juego el *Hilo gitano*^[3]: “Kaps hace de él su truco vedette, con el que cierra su número; todos los profesionales acuden, para último juego, a algo aparatoso y espectacular; a Kaps le basta algo tan vulgar y sencillo como un trozo de hilo” (Ascanio, 2008: 53).

Queda demostrado entonces que es factible deslumbrar a una gran audiencia distanciada con pequeños utensilios. El interrogante que se desprende del enunciado anterior es si la ecuación podría ser invertida con igual éxito, o sea: ¿es posible subyugar a un pequeño grupo cercano con una gran parafernalia?

Max Maven, quien dedicó parte de sus estudios a rastrear el acto inaugural o el primer artista del *close-up*, ofrece otra alternativa a la definición más común basada en magnitudes y distancias: “Es que la magia de cerca no significa solo que la audiencia esté cerca. Sino más bien que el espacio escénico y el espacio de la audiencia sean el mismo” (Howell, 2020). La propuesta de Maven redefine los dominios territoriales y perfila un vínculo horizontal. El entrelazamiento entre sujetos y cosas intervinientes, independientemente del tamaño de las mismas, es la clave para crear un tipo de convivencia más igualitaria, envolvente y unificadora. Para ratificar su hipótesis, Maven recuerda que *La Mujer Zig-Zag*^[4], famosa ilusión creada para grandes

[3] Clásico juego que consiste en romper un hilo en varias partes y luego recomponerlo mágicamente. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=UmkpCnivWSQ>.

[4] La mujer se coloca de pie dentro de una caja vertical angosta, y se insertan lateralmente cuchillas de metal, justo por encima y por debajo de la cintura. La sección central de la dama se desliza hacia un lado, dividiéndola efectivamente en tres piezas acomodadas en zigzag. Como es habitual en estas operaciones, al finalizar, todo vuelve a estar en su lugar (Randi, 1992: 254).

escenarios por Robert Harbin en 1965, se presentó por primera vez rodeada de observadores cercanos en un banquete del Magic Circle de Londres (MagicPedia, 2018).

Similar concepto de fusión, con un sentido más alegórico que formal y válido para el ilusionismo en general (aunque muy conveniente para el *close-up*), introduce Juan Tamariz cuando sintetiza la consustanciación entre mago y espectador con la imagen de una nube (2016). Esta suerte de burbuja, construida por ambos, permite circunscribir y magnificar el acontecimiento a distintos niveles: físico, intelectual, sensorial y emocional. El estado de flotación en torno al misterio garantiza una potente experiencia de deslumbramiento:

Desde ese momento, cada auténtico milagro laico, oficiado con cartas o números o navajitas o colores o pensamientos o miradas, adquirirá forma y presencia de relámpago y rayo y trueno de vivísima y resplandeciente luz, alto potencial vital y profundo retumbar (Tamariz, 2016: 25).

Gary Ouellet, destacada figura del ilusionismo, afirma que lo que define esta modalidad es sencillamente la alteración de la escala. Su braya además que la operación de miniaturización, que transfiere la espectacularidad del escenario a un espacio interpersonal, depende en gran medida del arte del ilusionista. Es la centralidad del artista la que integra los componentes teatrales y “los transforma en una experiencia íntima y memorable” (2000: 2).

Similar correspondencia pantográfica entre el macro y el micro espacio es mencionada en el breve prefacio para el juego *Malini-Bey Chink-a-chink*^[5] de Mohammed Bey: “He aquí un juego de bolsillo que impacta como uno de escenario” (Starke, 1961: 46).

Una de las características que autonomizó la disciplina en un formato independiente es la construcción de un repertorio propio. Lo inédito del *close-up* es que supo instaurar un programa de juegos bien definidos que combina tradición con innovación, interpretación con originalidad y adaptación con novedad. Además, brinda al intérprete la oportunidad de improvisar en el transcurso de los juegos, sobre una base de sustentación, al igual que un músico de jazz. El mundo angloparlante posee una expresión adecuada para referirse a estas intervenciones semi espontáneas: “jazz magic” (Nagata, 2022: 30).

En síntesis, existen juegos específicos y patrones estándares, sujetos a innumerables variables, modos de presentación y estilos, diseñados especialmente para la situación de proximidad. Los efectos implicados responden a los principios generales de la magia en todas sus vertientes y mantienen la misma fortaleza de los juegos para el escenario.

El texto canónico del *close-up*, *Stars of Magic*, cuando se refiere al clásico juego de los cubiletes^[6], muy efectivo a media y corta distancia, observa: “El atractivo para el público profano radica en que contiene prácticamente todos los efectos posibles: aparición, desaparición, penetración, transposición y cambio de forma” (Starke, 1961: 70). El asombro que despierta cada fase, compatible con el alcanzado en un show a gran escala, se logra a través de una precisa secuencia de operaciones verbales y gestuales bien calculadas.

← [5] Se colocan cuatro terrones de azúcar, dados o fichas de dominó sobre una mesa formando los vértices de un cuadrado imaginario. El mago coloca alternativamente cada mano sobre los objetos, mueve los dedos y retira las manos. Después de repetir varias veces esta acción, los cuatro objetos, de uno en uno, se reúnen misteriosamente en un mismo ángulo.

[6] Típico juego de apuesta que consiste en tapar una bolita debajo de uno de los tres recipientes invertidos sobre la mesa y desafiar a la audiencia para que adivine dónde quedó, después de mover los cubiletes aleatoriamente. Por supuesto, el apostante siempre pierde.

La sensación alcanzada con la puesta en marcha del preciso mecanismo despistante es la de asistir a una verdad incuestionable, o como bien señala Bert Allerton, uno de los precursores de este arte, “la magia de cerca es magia convincente” (1958: 7).

Otros ilusionistas prefieren detenerse en cuestiones menos morfológicas o metafóricas y piensan que el verdadero poder de la magia de cerca no reside tanto en la aproximación de las partes, sino en que “la audiencia te conozca y experimente la magia que haces. ¡Experimentar la magia en lugar de mirarla! ¡Conociéndote en lugar de mirarte!” (Wonder/Minch, 1996: 12).

Una línea de pensamiento más reciente, conocida como Magia Ficcional^[7], donde la inminencia del efecto es superada por el fenómeno mágico, redefine los términos físicos y la experiencia inmediata de lo imposible. Una de las ideas troncales de la Magia Ficcional, entre otras cuestiones, es la de partir desde el punto de vista del espectador. Mediante el giro subjetivo, Gabi Pareras (iniciador de este movimiento renovador) apunta: “Antes que una participación directa y explícita con el espectador, busco tocar su sensibilidad interior induciéndole a un juego imaginario” (Pareras, 2015: 10).

La reducción del encantamiento también fomenta entre sus practicantes un profundo sentimiento de empatía. Pablo Segóbriga le adjudica a la magia íntima un lugar de privilegio en el árbol genealógico mágico y propone una especie de poética de la filiación afectiva:

[7] Idea planteada por G. Pareras a finales del siglo XX y principios del XXI, como un estímulo reflexivo más que como una teoría formal. La magia ficcional amplía el interés dramático y profundiza el fenómeno mágico en lugar de ponderar el aspecto más objetivo: el efecto y, por añadidura, el truco.

ÍNTIMOS EMBRUJOS. PABLO ZANATTA EJECUTANDO EL JUEGO DE LOS CUBILETES.
BAR MÁGICO DE BUENOS AIRES. SEPTIEMBRE DE 2023,
[F] ARCHIVO PERSONAL DEL AUTOR.



Considero la Micromagia, como hija pequeña de la gran familia del Ilusionismo. Y no digo pequeña porque sea inferior, sino porque es la más dulce, la más tierna, la más simpática, la más agradecida, la que se deja querer, la más mimada y la gran desconocida, pero que una vez que se la conoce ya no se olvida (Segóbriga, 2008: 3).

Una práctica manual y artesanal, que exige vocación y constancia, parece consolidar en el *amateur*^[8] una mirada sensible de lo menor que, como intuye Segóbriga, reivindica el gusto del buen hacer y del buen querer.

La resonancia afectiva que suscita el *close-up* tal vez se comprenda mejor por medio de una idea clave enunciada por Roberto Giobbi: “La magia de cerca es más que un arte; es un arte dentro de la vida” (2010: 274). La definición de Giobbi parece altamente perfeccionada, pues, además de cuestionar el acto de ilusionismo como simple montaje para la exhibición, suplanta la noción de artificio escénico (juego, rutina o acto) por la de intromisión mágica. Es un hecho aparentemente espontáneo que sucede en medio de la vida y que simula resolver, en el momento menos pensado, los pequeños obstáculos del mundo real, tal como lo haría un “auténtico mago” (Ammar, 1991: 293).

Pero lo inédito de la síntesis de Giobbi es la conexión que podría establecerse entre la magia de cerca con las ambigüedades que plantea el arte en la actualidad, fuertemente atravesado por las acciones performáticas. La crisis de las incumbencias y localizaciones artísticas, iniciada en términos históricos recientes por las vanguardias, es un

[8] Utilizado aquí en su acepción de auténtica vocación y dedicación hacia lo que se hace, en lugar de su significado más común, o sea, como opuesto a *profesional*: “Prefiero esta palabra a la de aficionado, porque *amateur* encierra la idea de amor hacia el arte en cuestión” (Bamberg, 1958: 25)

planteo frecuente en las artes plásticas y teatrales. Comparativamente esas interrupciones son menos nítidas en el campo mágico, al menos respetando las mismas periodicidades y provocaciones de aquellas.

Es factible imaginar un encuentro de la concepción de Giobbi, aunque sin vinculación directa ni intercambios mutuos, con ciertas estéticas rupturistas del siglo XX como el dadaísmo, el intervencionismo, el arte performático, el situacionismo y sobre todo con el arte contextual. Este último rompe de modo enérgico con la tradición expositiva impuesta y se instala dentro de la vida. Es un arte en el que el artista se transforma en operador o productor de acontecimientos y en donde la realidad se convierte en tema de interés, en punto de atracción, en continente (Ardenne, 2006: 14). Y, en concordancia con las acciones de este arte transitorio, a los actos del *close-up* “muy a menudo, el sentido común les deniega incluso la cualidad de creaciones y más aún artísticas” (Ardenne, 2006: 10).

El campo investigativo del arte contemporáneo, extremadamente abierto y ocupado en desentrañar la problemática de la representación, pudo integrar el estudio del movimiento, del sonido, del lenguaje hablado, de la narrativa y de los objetos bajo un único interés: “La noción subyacente es que cualquier acto que esté contenido en un marco, presentado, resaltado o desplegado es una representación” (Schechner, 2012: 23). Este encuadre desarmó la división arbitraria entre disciplinas artísticas, típica de la tradición occidental. Tal cambio de paradigma otorga al *close-up* un prometedor impulso, ya que, por la multiplicidad de componentes, ofrece un especial atractivo. Por un lado, es principalmente una práctica fundamentada en una conducta representativa. También puede ser abordado como objeto de estudio mediante la observación participativa, en un marco social expandido que no se restringe a estructuras teatrales fijas.

Y finalmente, como lo demuestra la profusión de aficionados activos, se presta a una metodología de estudio caracterizada por la “participación simpatizante” (Schechner, 2012: 22).

A diferencia de otras artes e incluso de otras ramas prototípicas del ilusionismo (de escenario o grandes ilusiones), la magia de cerca es capaz de proyectar una zona crepuscular dentro del mundo real (Bannon, 1991). Simulando efímeras anomalías espaciotemporales e insertando paradójales bucles en la certeza del saber, convierte lo real en sustrato cuestionable, en contraparte imperfecta, en dudoso modelo comparativo y en contra ejemplo de la vida.

Es un arte que, inscripto en la cultura del entretenimiento, supo abrir de manera acelerada un universo de riqueza artística y anticipar un renovado porvenir: “La magia de cerca, en sus diversas formas de expresión, es en mi opinión el futuro de la magia” (Giobbi, 2010: 274). Un futuro que no se puede predecir, pero que sin embargo invita a pre hacer.

El mago, con su entretenida manipulación de lo real, se hace cargo de forma deliberada de un principio esencial e innegociable de toda manifestación teatral: “Sea como sea, la diversión sigue siendo una de las razones de ser de la escena, una cualidad y un placer que ningún artista se atrevería a escatimar” (Pavis, 2016: 83).

Es la magia de cerca una diversión sensorial y cognitiva en permanente desarrollo, siempre dispuesta a integrar novedades tecnológicas y a adaptarse a los recientes modelos de comunicación virtual.

CONSIDERACIONES FINALES

El *close-up* es una riquísima práctica espectacular que dispone de una multitud de imaginarios, poéticas, formas de producción, métodos, tipos de públicos, técnicas y modos de circulación. Es una teatralidad próxima y transitoria que, con cruces significativos con la vida, se apodera de un espacio reducido para hacer brotar la belleza de lo inexplicable. Para legitimar el desconcierto, la magia de cerca manipula ingeniosamente el ambiguo umbral que hay entre lo real y lo ficcional. Demuestra que con procedimientos teatrales mínimos (brevedad, simpleza, inmediatez, diálogo), es posible alcanzar un gesto pleno cargado de emoción e incentivar tratamientos no habituales de lo real. Los objetos cotidianos contribuyen a proporcionar certidumbre, convicción, clara mediatización y un cierto nivel de costumbrismo a la escena.

Los artistas iluminan a partir de la experiencia el campo teórico con originales valoraciones. Con un conocimiento tácito fundamentado en el hacer, los magos agudizan finamente la intuición que, sumada a la formación y la ejercitación, es el instrumento idóneo para sofisticar el vínculo personalizado con su público.

El *close-up* es en esencia un cruce singular entre arte, oficio y saber. Es un arte material, unipersonal, autoportante, interactivo y autogestionado que se alimenta de la intimidad del encuentro con un claro destino social: el entretenimiento intrigante.

+++

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMMAR, Michael, (1991), *The magic of Michael Ammar*, Lake Tahoe, L&L Publishing.

ARAGÓN, Woody, (2012), *An E-Book in Spanish*, consultado el 18/7/2020, www.woodyaragon.com.

ASCANIO, Arturo, (2008), "Entrevista a Fred Kaps", Ed. F. Figueras, *El Manuscrito n° 4*, pp. 52-55.

ARDENNE, Paul, (2006), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Trad. Françoise Mallier, Murcia, Ad Literam, CENDEAC.

ALLERTON, Bert, (1958), *The Close-Up Magician*, consultado el 15/2/2023, <http://www.lybrary.com>.

BAMBERG, David, (1958), Prefacio a *Navajas y Daltonismo* de A. de Ascanio y Navas, Madrid, S.E.I.

BANNON, John, (1991), *Smokes and Mirrors*, Washington, Kaufman and Company.

BAUDRILLARD, Jean, (2016), *El sistema de los objetos*, Trad. Francisco González Aramburu, Buenos Aires, Siglo XXI.

BLASS, Jorge, (2020), "La frase de la revista". En *El Taumaturgo*, n° 2, Madrid, Magos Artesanos, p. 16.

BINARELLI, Tony, (1993), *Manual Tutor del Ilusionismo*, Trad. Ana Márquez, Madrid, Tutor.

CIMÓ, Salvatore, (1973), *Micromagia*, Trad. Jorsin, Barcelona, Sintés.

CIURÓ, Wenceslao, (1961), *Juegos de manos de bolsillo, Trucos de micromagia*, Madrid, Mens et Manus.

DUBATTI, Jorge, (2017), *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima, ENSAD.

ELLIOTT, Bruce, (1956), *The best in magic*, New York, Harper & Row.

FERAL, Josette, (2003), *Acerca de la teatralidad*, Trad. Silvina Díaz / Amida María Córdoba, Buenos Aires, Nueva Generación.

FLORENSA Casasús, Alfredo, (1994), *Lecciones de Ilusionismo n° 6*, Publicación del autor.

FULVES, Karl, (1976), *The best of Slydini... and more*, New York, Tannen.

Ganson, Lewis, (2012), *The art of close-up magic*, consultado el 20/5/2023, <http://www.lybrary.com>.

GARCÍA, Frank, (1985), *Close-up Magic I*, New York, Frank García.

GARDNER, Martin, (1942), *After the dessert*, Londres, L. Davenport & Co.

GIBSON, Walter, (1921), *After Dinner Tricks*, Ohio, Magic Publishing Company.

— (1977), *Junior Magic*, New York, Sterling.

— (1981), *The Complete Illustrated Book of Close-up Magic*, Londres, Robert Hale.

GIOBBI, Roberto, (2010), *Secret agenda*. Washington, Hermetic Press.

GODOY HARADA, Ricardo, (2012), *A tentativa do impossível: a arte mágica como matéria poética da cena teatral*, (Tesis doctoral), consultado el 24/5/2018, <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/75316/a-tentativa-do-impossivel-a-arte-magica-como-materia-poetic>.

GOFFMAN, Erving, (2001), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Trad. Hildegard B. Torres Perrén y Flora Setaro, Buenos Aires, Amorrortu.

GOLDSTON, Will, (1977), *Exclusive Magical Secrets*, New York, Dover.

GUIMARÃES, Helder, (2007), *Reflejos*, Lisboa, Publidisa.

GUNASEKARA, Nayanananda, (2017), *Classification secular magic a Journey through the Classifications of Conjuring Arts*, Sri Lanka Magic Circle, consultado el 24/4/2022, <http://www.srilankamagic.org/home.htm>.

HALL, Edward, (2003), *La dimensión oculta*, Trad. Félix Blanco, Buenos Aires, Siglo XXI.

HARTLING, Pit, (2004), *Cartoficciones*, Trad. Luis Alberto Iglesias Gómez, Madrid, Páginas.

HOWELL, Christopher, (2020), *History of Close-up Magic*, consultado el 10/12/2023, <https://christopherhowell.net/blog/history-close-up-magic>.

KATES, Aunt, (1900), *Conjuring & Parlour Magic*, Londres, John Lenq & Co.

KETZELMAN, José, (1963), *Micromagia. Magia de bolsillo*, Buenos Aires, Bell.

MILLER, Hugh, (1972), *Al Koran Legacy*, Londres, Repro 71.

NAGATA, Paco, (2022), *La pasión de un cartómago aficionado*, consultado el 8/7/2023, <https://drive.google.com/file/d/1HQrbuqLCj57NIWe-Awjl6-jdO86nyGFV/view>.

ORTIZ, Darwin, (1999), *La buena magia. Presentación creativa para el mago de cerca*, Trad. Rafael Benatar, Madrid, Páginas.

OUELLET, Gary, (2000), *Close-up Illusions*, Longueuil, Camirand Academy of Magic.

PARERAS, Gabi, (2015), Prólogo para *Trabajar en casa de DaOrtiz*, Ed. Ebook, consultado el 11/2/2023, <https://gkaps.com/store/p/reedicion-529.html>.

- PAVIS, Patrice, (2016), *Diccionario la performance y del teatro contemporáneo*, Trad. Magaly Muguercia, Ciudad de México, Paso de Gato.
- RANCIÈRE, Jacques, (2010), *El espectador emancipado*, Trad. Ariel Dillon, Buenos Aires, Manantial.
- RANDI, James, (1992), *Conjuring History*, New York, Saint Martin`s Press.
- SCHECHNER, Richard, (2012), *Estudios de la representación. Una introducción*, Trad. Rafael Segovia Albán, México, Fondo de Cultura Económica.
- SEGOBRIGA, Pablo, (2008), entrevista realizada por Rafaeles, consultado el 4/1/2021, <http://pablosegobriga.es/entrevistas/>.
- SIMMONS, Phillip, (2011), *Los mejores trucos de magia*, Barcelona, Robinbook.
- SMITH, Wally, (2021), "Deceptive strategies in the miniature illusions of close-up magic", *Illusion in Cultural Practice Productive Deceptions*, Cap 7. Ed. Rein, Katharina, New York, Routledge, pp. 123-138.
- STARKE, George, (Ed.), (1961), *Stars of Magic*, New York, Tannen.
- TAMARIZ, Juan, (2016), *El arco iris mágico*, Madrid, Gema Navarro.
- TARBELL, Harlan, (2013), *Curso de magia Tarbell III*, Trad. Iñaki Caballero San Martín, Madrid, Páginas.
- VOLPI, Jorge, (2011), *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, México, Alfaguara.
- WONDER, Tommy / MINCH, Stephen, (1996), *The Books of Wonder Vol II*, Seattle, Hermetic Press.

FUENTES

- BRUSA, Walter, (S/F), *Magico glossario*, C.M.I. Club Mágico Italiano.
- FISM, consultado el 15/3/2023, <https://fism.org/>.
- FLASOMA, consultado el 15/3/2023, <https://flasoma.org>.
- CLUB de MAGOS, consultado el 7/1/2023, <https://magos.club/que-es-magia-close-up/>.
- MAGICPEDIA, (2028), consultado el 7/1/2023 https://www.geniimagazine.com/wiki/index.php?title=Magic_Circle.

