La vivencia escénica del objeto en la práctica de la magia decerca [1]

Miguel Nigro (DAV, UNA)

RESUMEN

El artículo se focaliza en el vínculo que se crea entre los ilusionistas y los objetos cotidianos en una especialidad de la magia llamada *close-up*o magia de cerca. En ella el artista y el público interactúan a corta distancia en un espacio reducido. Se explora, revisando opiniones dispersas, qué modos vivenciales despiertan los elementos de uso corriente, además de las comúnmente aceptadas y trasmitidas en la cultura del ilusionismo. Por medio de un rastreo bibliográfico, de la observación directa y, sobre todo, de las entrevistas realizadas a especialistas activos en el ámbito hispanoamericano, se intenta comprender cómo ellos se conectan con las cosas, qué conductas (escénicas o extra escénicas) se desprenden y qué relaciones intersubjetivas generan. En síntesis, se indaga cómo los protagonistas viven, utilizan y sienten, a través de la práctica, los instrumentos de su arte.

PALABRAS CLAVE

Objeto, ilusionismo, *close-up*, mago, vínculo

SUMMARY

The article focuses on the link that is created between illusionists and everyday objects in a specialty of magic called close-up or close-up magic. In it the artist and the public interact at short distance in a small space. It explores, reviewing scattered opinions, what experiential modes awaken the elements in common use, in addition to those commonly accepted and transmitted in the culture of illusionism. Through a bibliographic search, direct observation and, above all, interviews carried out with specialists active in the Hispanic American field, we try to understand how they connect with things, what behaviors (staged or extra-staged) emerge and what intersubjective relationships they generate.In summary, it investigates how the protagonists live, use and feel, through practice, the instruments of their art.

KEYWORDS

Object, illusionism, close-up, magician, link

Introducción

La teoría general de la magia deslinda claramente la posición del objeto en relación al rol del sujeto. El que a principios del siglo XX fuera el tratado más avanzado sobre el tema, escrito por los dos ilusionistas más influyentes de su época -Maskelyne y Devan-, otorga al artista una superioridad innegable sobre la materia:

> *"Su arte no consiste en las cosas que utiliza, ni en los secretos comerciales y procesos técnicos que tiene al mando, sino en el empleo de esas instalaciones con la eficiencia adecuada. Consiste en lo que hace con las cosas que usa, no en esas cosas en sí"* (1911: 7).

La función instrumental del objeto es reforzada por los autores con una especie de apostilla que parece exigir además una consideración ética de la práctica artística y del artista: "Aquellos que sostienen la opinión de que las herramientas de la magia son sinónimos del arte de la magia hacen una gran injusticia al mago y a su arte por igual" (1911: 8). La reafirmación cancela cualquier tentativa de centralizar al objeto y evita indirectamente el intento de desmitificar las competencias del ilusionista.

Our Magic. The Art in Magic, the Theory of Magic, the Practice of Magic (título del libro en cuestión), compara la jerarquía del mago sobre sus accesorios, con el control programático que el actor mantiene sobre la utilería teatral. Para los autores la única diferencia entre ambos vínculos reside en que los objetos de la magia son más *recónditos*, y es justamente esta adjetivación la responsable de las posibles desviaciones explicativas del público.

La obra de Maskelyne y Devant, fruto de décadas de experiencia escénica, pertenece a una época en la cual aún no se había conformado el *close-up*[2] como arte autónomo. En sus reflexiones resuenan los parámetros axiológicos de la Ilustración.

A mediados del siglo XIX y bajo la mentalidad enciclopédica, la magia comenzó a despojarse de los supuestos valores negativos (superstición, pseudo ciencia, entretenimiento popular) para ingresar, como curiosa teatralidad, al ámbito de la cultura burguesa. La perspectiva ilustrada oficia de antecedente clave para encuadrar el predominio simbólico del sujeto sobre los objetos en la magia de cerca.

Adoptando una óptica sociológica, el poder de control del ejecutante sobre su entorno deviene justamente de ese período histórico en el cual el hombre podía "ofrecer un cuadro completo de los objetos prácticos y técnicos de que estaba rodeado" (Baudrillard, 2016: 1). Luego la producción masiva acelerada y el consumo descontrolado, rompió el equilibrio. Los objetos utilitarios crecieron exponencialmente y a medida que aumentaron las necesidades modernas las cosas saturaron el paisaje rutinario. Ante tal estado de situación Baudrillard se hace las siguientes preguntas: cómo son vividos los objetos, qué necesidades vienen a colmar -aparte de la funcional-, qué interdependencia se establece entre las estructuras mentales y las funcionales, cómo se contradicen tales estructuras y en qué sistema cultural, infra o transcultural, se inscribe la vivencia cotidiana de los objetos.

Los interrogantes, sobre todo el primero, son los ejes para analizar las valoraciones que los propios magos hacen del objeto, vehículo ineludible del *close-up*. Suspendiendo por un momento el imperativo de la presencia, en tanto relación espacial con el mundo de los objetos (Gumbrech, 2005) y el de la función facilitadora, se profundiza a continuación sobre las inquietudes particulares que provoca entre los practicantes.

Los límites de la convención

En primera instancia debe asumirse que los objetos de la disciplina pueden categorizarse en un sistema de colocación fácilmente identificable. Naipes, monedas, copas, pañuelos, cigarrillos, anillos, entre varios elementos, conforman el conjunto de cosas dadas del *close-up* y son las preferencias del artista las que valorizan unas sobre otras.

Desde un punto de vista pragmático podrían pensarse los objetos como unidades de doble sentido: activo y pasivo. El principio activo es la imprescindibilidad, ya que "la magia es un arte visual, por sobre todas las cosas […] Si tomamos eso como base, tenemos que decir que el elemento termina siendo mucho más que importante para el público" (Blake, 2019). El pasivo, en cambio, está definido por la cualidad de herramienta de trabajo: "No hay acto de magia sin un objeto en donde suceda la magia […] la magia siempre se trata del mago y no del objeto" (Merpin, 2020: 4).

Frente al público, la figura del mago está inexorablemente ligada a la idea del truco (Pareras. 2010). A su vez el truco, operatoria oculta que produce lo inexplicable, también mantiene una unión conceptual y nominal con los objetos. Es frecuente encontrar expresiones tan comunes como *el truco del anillo*, *el truco de la caja* o *el truco del pañuelo*. Por lo tanto, como señala Dariel Fitzkee, el truco "no solo incluye el efecto que produce en última instancia, sino

también los objetos específicos y distintivos con los que se produce dicho efecto" (Jay, 2014: 149).

El criterio extendido se concentra en la riqueza horizontal que los trucos y los accesorios brindan al acto general, coloreando el cuadro perceptivo con variables visuales que provocan impactos emocionales diversos. Dani DaOrtiz, uno de los exponentes del *close-up* actual, sugiere intercalar en una secuencia de juegos con cartas otros elementos, los cuales dinamizan la presentación en varios aspectos: "Elimina monotonía, linealidad y genera situaciones frescas, con todo lo que ello conlleva […] No son tan importante los objetos que utilices, sino las emociones que puedes y debes generar con ellos" (2015: 92). Apreciaciones como estas, basadas en la necesidad de cambio y novedad escénica, parecen corresponderse con la tesis de las curvas mágicas, con picos de tensión emocional y lapsos de distención atencional, ampliamente difundida en la teoría del ilusionismo (Echeverry, 2000; Tamariz, 2016).

El espectro de objetos está organizado dentro de una especie sintaxis calculada. Una estructura dramatúrgica precisa subyace bajo la selección de los accesorios. Los expertos en magia con monedas, por ejemplo, aprovechan al máximo la diferencia de diámetro, materialidad, sonoridad, aspecto, espesor o cualquier rasgo distintivo del elemento. Pero la diversidad no se limita a la forma circular, también incluyen otros pequeños utensilios como diapasón, sobre, copita, armazón de monedero o cajita. De esta manera disimulan no solo el hecho de que se está haciendo magia con lo similar, sino que se están repitiendo los mismos efectos: desaparición, aparición, transposición. Por lo tanto, las monedas son objetivamente las protagonistas mientras que el resto de elementos funcionan como asistentes de escena, a veces instrumentales y otras ornamentales (Ortiz, 1999).

Entre las lecciones orientadas a la necesidad de mostrar multiplicidad visual, se detectan casos extremos que reemplazan el criterio compositivo por la acción disruptiva: "Siempre es bueno sacar elementos anormales en una actuación para poder conseguir una mayor variedad en el programa y despertar el interés con objetos poco usuales" (Canuto, 2009: 38). La transgresión puede aumentar con la inclusión de cosas que, si bien caben en los bolsillos, participan sin razón ni sentido. La*Carta Ambiciosa*[3], un clásico juego de la cartomagia, es reversionado por el mago español Camilo Vázquez de manera innovadora, transformándose en un ícono de su repertorio. En el momento clave, la revelación final de la carta, reemplaza el habitual gesto mágico por una extraña incertidumbre. En medio de un clima desconcertante extrae de sus bolsillos una profusión de objetos disímiles que inundan la mesa, impugnando una de las la máximas supremas del *close-up*: limpieza y claridad visual. La carta aparece dentro del elemento más llamativo e inesperado: una petaca de vidrio, tapada y precintada, llena de whisky. La azarosa yuxtaposición de objetos crea sobre la superficie de trabajo una especie de cuadro caótico, que recuerda a los provocadores collages dadaístas deK. Schwitters[4].

La operación que la magia de cerca ejerce sobre lo material, no elude el principio de la domesticación de los objetos, común al resto de las especialidades mágicas. Pero dentro de los límites establecidos por la convención armónica, las cosas también actúan como agentes activos para crear sensaciones absurdas, extrañas o anómalas.

Belleza e intimidad

Entre las actitudes sensibles que suscitan las cosas, surge una singular que privilegia el carácter sublime que poseen algunos objetos: "Es mucho más fácil para mí encontrar la belleza en un pañuelo, una soga, una bolita, que en la cartomagia" (Zanatta, 2021).

Pablo Zanatta, referente argentino de la magia de cerca, encuentra en la sencillez una fuente repleta de bondades estéticas para el desarrollo de su arte. En su acto *Íntimos Embrujos*, presentado semanalmente en el Bar Mágico de Buenos Aires (2022-2023), el tratamiento objetual fluye en una unidad de acción que prescinde de la fábula ilustrativa, aunque no del dialogo animado. Es un modo de magia directa que potencia a través de los accesorios -parafraseando a René Lavand- "la belleza de lo simple" (De los Reyes, 2020). Una concepción estética bien definida precede, o bien se imbrica, en la consagración de su práctica:

> *"La magia es bella y no hay modo de tapar esa belleza. Pero me parece que los magos nos proponemos taparla, por meterle otras cosas como moda, algo cold, algo inteligente o una historia […] un montón de capas que tapan la belleza de magia"* (Zanatta, 2021).

La premisa encierra un potencial activador de material discursivo sobre la esencialidad de la magia. La salvación de lo bello además puede formularse como modelo crítico a

un régimen mayoritario de corte fenomenológico. El núcleo de dicho orden reside en lo objetivamente inexplicable, en el acontecer patente de lo imposible. Bajo este consenso las cosas, movidas por la habilidad manipulativa del operador supremo, actúan como auxiliares de la escena. Pero dentro del homogéneo campo de la subordinación, surgen leves matices que apuntan a considerarlas como catalizadores que "ayudan a incrementar la expectativa" (Lúas, 2021) o bien sirven para "aumentar el clima mágico" (Segóbriga, 2021). El reconocimiento de la capacidad vitamínica que portan los accesorios, constituye un discreto homenaje del ilusionista hacia ellos, gracias a la posibilidad de lucimiento artístico que producen.

Para Roberto Mansilla, mago y cartómago argentino, es inapropiado utilizar el término objeto para designar, por ejemplo, a la baraja, uno de sus elementos preferidos:

> *"Pero no puedo definirla como "objeto", me suena despectivo para algo que, para mí, casi tiene vida (imagino que un guitarrista tampoco llamaría "objeto" a su guitarra o a cualquier instrumento). Lo más abstracto que lo llamaría es herramienta o, por qué no, instrumento"* (2021).

La respuesta de Mansilla aproxima de forma íntima el instrumento al ejecutante, como sucede con un músico o a un artesano. Pero el sentido instrumental no supone en este caso una minusvalía de las cosas, más bien es un elogio al vitalismo objetual. Los objetos participan así de una especie de familiaridad, de una "alquimia cotidiana" (Pareras, 2012). Sólo aquellos que hayan tenido la experiencia directa, el ritual de su compañía diaria, pueden comprender el significado afectivo del vínculo.

De manera similar Joaquín Matas manifiesta una identificación empática con los cubiletes[5], procurando comunicar en el cierre de su show el especial sentimiento que siente por ellos. Con la sacralidad que supone este juego emblemático de la magia, el mago español señala: "Procuro transmitir en estos minutos finales todo el cariño que siento hacia esos elementos y presentar este clásico de la magia con toda la liturgia que merece" (2014: 51).

El juego de los cubiletes es sin duda un signo denotativo del mago y la magia. Todo profesional o aficionado pone especial cuidado al momento de adquirirlo. No son sólo las propiedades físicas y las posibilidades técnicas que los tres recipientes y las bolitas ofrecen, sino también las connotaciones estilísticas.

En un intercambio registrado en el foro La Dama Inquieta, cuyo tópico era justamente el tipo de cubilete preferido, Gustavo Otero, mago argentino radicado en España, dice: "a mí me gustan más latosos […], los de cobre, y si están medio abollados me parece que dan más la idea de magia antigua y callejera, […] estoy más con el palo, choque y griterío callejero" (2012).

Interiorizados como entrañables compañeros, contemplados por su cristalina belleza o seleccionados por su poder evocativo, los objetos del *close-up* no sólo son utilizados por los artistas sino también son vividos en su dimensión poética.

Identidad y transferencia

Motivada por la esperanza de convertir en acto la potencialidad latente de las representaciones surrealistas, la magia de cerca recrea acontecimientos ilógicos con cosas mundanas. Una de las respuestas que Juan Tamariz ofrece al interrogante sobre la naturaleza de la magia, perteneciente a René Magritte, es: "jugar libremente con la identidad de los objetos" (Tamariz, 1984: 94). El cuestionamiento identitario impacta filosóficamente sobre la esencia de las cosas: "ser y no ser, cambiar y transformarse, crecer, estar, desaparecer, volver a ser, a la vez: no ser y ser" (Tamariz, 1984: 94-95). Esta

ambigüedad implica, en el plano ideológico, una crítica subliminal a expresiones tales como producción racionalizada, estrategias de consumo o utilización programada. Lo que finalmente se logra con las acciones aplicadas a los objetos del *close-up* es la de evidenciar el fenómeno de producción secundaria, analizado por Michael de Certeau. Consiste en aquello que se esconde detrás de los procesos de utilización y que tiende a denegar la planificación primaria (2000). Una marcada analogía, más conceptual que formal, se establece con el arte del reciclaje, el *ready made* o el artesanado, todas manifestaciones que discontinúan creativamente la lógica de la estandarización. Pero es probablemente en el teatro de objetos donde las cosas se desmarcan con mayor nitidez de la posición convencional para construir originales formas expresivas y nuevos valores estéticos.

Con un diseño argumental atractivo, inspirado en las técnicas dramatúrgicas, los objetos suelen convertirse en los personajes del juego de *close-up*. Los reyes y los caballeros de la baraja asumen el papel de ladrones y policías, las monedas se comportan como canguros o la reina de corazón como dama inquieta. El método consigue anular parcialmente el sentido original para explotar la capacidad ficcional de las cosas, acercándose así a los procedimientos del teatro de formas animadas. Para obtener el mayor rendimiento, Roberto Giobbi propone valerse de todos los aspectos sensoriales y miméticos posibles que ofrece el elemento para potenciar el rol impuesto: “Insuflar vida a los objetos, a través de las herramientas de personificación, sonido, movimiento adecuado y atribución de características” (2010: 283)

Un consejo repetido en las lecciones de magia es el de presentar en perfecto estado el material ante el público. Los cartómagos más perfeccionistas, por ejemplo, sugieren incluso usar una baraja nueva en cada acto (García y Schindler, 1993).

La recomendación se fundamente en la presunción justificada de que los objetos transmiten directamente la condición del sujeto. Se supone que el estado de la utilería es un signo de las características personales, de los rasgos psicológicos, del nivel sociocultural o de la calidad profesional del ponente: “Si pones un mazo de cartas en mal estado sobre la mesa, te verás como un mago en mal estado, es tan simple como eso” (Stone, 2008: 171). La filiación entre objeto y sujeto se define por medio de una conmutación identitaria directa. Contaminadas por el sello de quien las porta y manipula, las cosas pronostican de alguna manera una escala de valores artísticos y humanos.

Pero además de la inexorable permuta de apariencias, la capacidad transferencial del objeto se plasma a niveles más sutiles: “Creo que las personas ponen todo en los objetos, sus dudas y sus certezas, creo que los objetos representan la materia que permite el engaño” (Cotzani, 2021). Después de exponer una serie de ventajas prácticas para que los objetos se incorporen definitivamente a su show como, por ejemplo, cumplimentar su finalidad, ser funcionalmente económicos y fácilmente reemplazables, Cotzani (integrante del dúo circense *Cotzani & Wendy*) desemboca en la pura presencialidad objetual: “A veces estar solo parado con una llave que misteriosamente se mueve sola, es una magia increíble que genera muchísima atención”. La reflexión rompe el horizonte utilitario y aísla simbólicamente al objeto en un plano casi metafísico. Reconoce en él su propia indocilidad y su independencia vital, capaz de resistirse de modo poético a cualquier reduccionismo subjetivo. Reveladas inclusive al control manual con aparente autonomía, las cosas contradicen así a la racionalidad, al uso convencional y en última instancia a la lógica de mercado (Larios, 2018).

Convencido de que el ilusionismo es sólo la manifestación más superficial de la verdadera magia, Luis García reubica la práctica artística en su territorio natural: la auténtica magia. Para este original artista, los objetos en los juegos de manos son sólo accesorios anecdóticos y no se usan realmente como elementos mágicos, mientras que para la real magia poseen poderes invisibles. Para corregir este desvío, sus creaciones cartomágicas se estructuran como rituales oficiados con naipes elaborados artesanalmente por él mismo. Con motivos provenientes de la astrología, el chamanismo o las mitologías, sus barajan constituyen un sistema simbólico inédito por medio del cual se alcanzan potentes efectos mágicos.

Se trata de un caso singular de reseteo de identidad, a través del cual el objeto del *close-up* es revivido en su verdadera magnitud mágica a través de los principios del animismo cosmológico.

La astucia de lo cotidiano

Hacer uso de la estandarización, de lo empíricamente comprobado, de lo validado por el hábito, es sin duda el atributo innegociable para los especialistas en *close-up*. La apología de lo normal, de lo conocido por el uso y la costumbre, emerge de forma enfática al momento de seleccionar los objetos (Miller, 2020). Lo materialmente evidente, más que una estructura elemental dada e inevitable, es un imperativo categórico: “¡Cuanto más cotidiano sea el objeto mágico, mejor!” (Mago Marcos, 2021).

La normalidad de la magia de cerca contiene una cuota de espectacularidad garantizada de antemano, ya que “realizar magia con un objeto cotidiano, común y corriente puede ser imposible y más impactante, porque este objeto carece de propiedades mágicas” (Salva Real, 2023).

La utilización de lo mundano crea la paradoja del doble beneficio, por un lado, el objeto goza del favor de ser identificable por el grado de realidad implicada, y a su vez, es esa misma percepción la que distancia la presunción de trampa: “Lo atractivo del efecto es que la situación en que se realiza y los elementos que intervienen son tan cotidianos que el público no tiene cómo resolver el truco” (Gómez, 2019: 244).

No obstante, la defensa a ultranza de lo cotidiano presenta ciertas dificultades formales. Es indiscutible la universalidad de la mayoría de los elementos, aunque otros sólo se conectan por analogía con el costumbrismo material. Caja Okito[6], bolas de esponja[7], monedaJumbo[8], entre otros, son accesorios poco comunes, casi inexistentes en sentido estricto en el entorno diario. Sin embargo, por su parentesco físico y su significado son asimilados de manera instantánea por la vía óptica y háptica, pero es, por encima de todo, su cualidad (recipiente, ductilidad, monumentalidad) la que justifica el estatus de objeto congruente con las expectativas compartidas. La predisposición de los espectadores es la que, con su experiencia del mundo, adopta sin cuestionar la oferta de lo rutinario y saben distinguirlo claramente de lo levemente anómalo en el contexto del *close-up*.

El tratamiento escénico de lo evidente consolidó estrategias verbales y físicas bien definidas. La regla de oro simple y efectiva apunta a no sobrestimar la inteligencia de la audiencia: “Cuando el objeto en foco es un accesorio común y corriente, como una tiza, un lápiz o un trozo de papel, deje que el público utilice su propia inteligencia” (Miller, 1976: 174). La ley no es ingenua, pues se vale de la domesticación que los individuos hicieron de los objetos utilitarios. Es justamente la administración de esa confianza la que distancia cualquier artificio oculto: “La franqueza es una desorientación mucho más fuerte que la discreción” (Miller, 1976: 175). En cambio, cuando se trata de un objeto inusual o trucado, el autor recomienda “Usar el nombre en alguna frase que lleve el truco un paso más allá” (Miller, 1976: 174). En resumen, consiste en nombrarlo por todos los medios, pero evitando que el proceso de nombramiento sea una declaración retórica.

Los objetos diarios también definen un comportamiento específico en la corporalidad del artista. Un tema recurrente son las condiciones de convicción que involucran directamente el modo de tocar, asir, entregar o mover el accesorio. Si el objeto es el agente que genera el grado de familiaridad suficiente al espectador, su tratamiento es el dato confirmatorio de la pertenencia al mundo ordinario. Aunque la premisa teórica es simple, la puesta en práctica demanda un premeditado diseño disuasorio para esconder el truco. Un formateo corporal preciso se activa para evitar cualquier interferencia o cansancio visual:

“Con un artista en constante movimiento, el público no sabe qué mirar: ¿deberían vigilar tus manos para asegurarse de que no estás haciendo algo gracioso? ¿O deberían hacerlo, como lo hacen los humanos sociales por instinto?” (Kurtz, 1986: 2)

Así como los objetos son signos de un estado social, que implican un código compartido, las operaciones corporales que ocasionan responden al mismo criterio. Su presencia y utilización condicionan el movimiento, la postura y el gesto, y a su vez estos son imágenes espejadas del mundo ordinario.

El contrato incondicional con lo real obliga a sincronizar la esfera sensomotriz de la escena con las conductas habituales para producir, en un contexto lúdico, la sensación de imposibilidad.

Conclusión

Por la singular articulación de componentes, que lo postula casi como modelo de análisis para la microsociología, el *close-up* se define como arte situado

dentro de la vida. Adoptando los objetos que circulan en la vida diaria, constituye una expresión cercana a las artes performativas, aquellas las que posicionan en una encrucijada entre lo real y lo ficcional.

Los objetos que intervienen en la magia de cerca imponen al espectador una fisonomía reconocible, idéntica al mundo. Los magos, por su parte, dan un nuevo sentido a lo insignificante, introduciendo cambios inesperados en el curso de las cosas.

La especialidad instruye sobre las normas de presentación y utilización de los accesorios, pero esta condición prospectiva no excluye la inquietud subjetiva, el sentir individual o el afecto espontáneo que ellos despiertan. Bajo el parámetro de la corrección, ciertas respuestas comunes son predecibles. Entre las más recurrentes se destacan el deseo de capitalizar sus atributos, la intención de promover la confianza que despiertan o la necesidad de administrar con astucia el significado intrínseco. Pero paralelamente emergen otras sugerencias, menos esperables, que descubren un modo sensible de iluminar lo inanimado. Estratos de sentido superpuestos, que surgen de las intuiciones de los practicantes, colaboran con la ampliación de la interpretación primaria del soporte físico de la magia cercana. La natural capacidad comunicativa del objeto se encuentra afectada positivamente por proyecciones personales que llevan a convertirlo en un compañero irremplazable. Sentido como continuidad orgánica, el instrumento es vitalizado por la atribución de una suerte de aurea, pasible de ser experimentada a través de una convivencia familiar. La belleza efímera que encierra una pelotita que flota en el aire o una moneda que se mueve sola en el espacio vacío, revela el anhelo de lo sublime, un sentimiento muchas veces postergado por la inminencia del efecto mágico.

Los interrogantes sobre la paradoja de la normalidad, siempre idéntica a sí misma, motivan una reflexión sobre la indisoluble concordancia de las cosas con su propia representación. La indagación de lo conocido no se detiene en la mera plasticidad material o en la imagen cerrada que transmiten los objetos, se expande al deseo de recuperar algún encantamiento perdido: el fetiche, el objeto ritual, el cacharro del feriante, la mística del *flâneur* o la conmoción de los primeros collages.

El apretado muestreo de opiniones provenientes de las entrevistas, devela la gratitud de los artistas hacia las cosas de su arte y delata el deseo de descubrir, a través de la práctica, el recóndito secreto de los objetos.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, J. (2016). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.

Canuto, Vicente. (2009). *Cartomagia fundamental*. Madrid: s/p.

Certeau de, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana

Daortiz, D. (2015). *Trabajando en casa*. Grupokaps Producciones. https://gkaps.com/store/home.php

Echeverry, J. (2000) *La magia de Ascanio Vol. I. La concepción estructural de la magia. Su pensamiento teórico-práctico.* Madrid: s/p.

Fitzkee, D. (2014). Clasificación de efectos. En *Pensar la Magia* 3ra. Parte. Jay, J. (ed.). Madrid: s/p.

García, F. y Schindler, G. (1993). *Magic with Cards: 113 Easy-to-Perform Miracles with an Ordinary Deck of Cards*. New York: Barnes & Noble Books.

García, L. (2012). *Mensajes desde lo profundo de la ausencia -siglo XXI-*. cartoilusionismo.com

Giobbi, R. (2010). *Secret agenda*. Washington: Hermetic Press

Gómez, J. P. (Enero, 2019) “Orígenes y anécdotas. The Butterfly trick? (El truco de las mariposas”. Keller, F. & Gómez, J. P. (Ed) *Hechizos* Año 2 - N1.

Gumbrech, H. U. (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.

Kurtz, Gary. (1989). *Misdirection-and-direction*. *Keys to the Amplification of the Magic Effect*. Ontario: publicación del autor.

Larios, S. (2018). *Los objetos vivos: escenarios de materia indócil*. Ciudad de México: Paso de Gato

Matas, Joaquín. (2014). *A Fuego Lento Volumen 1*. Madrid: Mystica

Maskelyne, N. y Devant D. (1911). *Our Magic. The Art in Magic, the Theory of Magic, the Practice of Magic*. London: Routledge

Merpin (2020). *Puesta en Escena del Acto Mágico* N°1. Buenos Aires: Ignacio Lopez.

Miller, H. (1976). *Koran`s Legacy*. Londres: Repro71

Ortiz, D. (1999). *La buena magia. Presentación creativa para el mago de cerca*. Madrid: s/p.

Pareras, Gabi. (2010). El mago frente al truco. En *Profonde* N 14. Mansilla, R. (ed.), pp. 110-112.

Pareras, G. (2012). Prólogo para *Mensajes desde lo profundo de la ausencia -siglo XXI-*, de García, L. cartoilusionismo.com

Stone, D. (2008). *The Real Secret of Magic I*. Paris: Pamadana

Tamariz, J. (1984). *Magia Potagia* Vol III. Madrid: publicación del autor

Tamariz, Juan (2016). *El arco iris mágico*. Madrid: Frakson

FUENTES

De los Reyes, Alejo. (2020). *No se puede hacer más lento: el verdadero virtuosismo*. https://alejodelosreyes.com/es/rene-lavand-el-verdadero-virtuosismo/

Blake, Bodie. Entrevista inédita realizada por M. Nigro. 12/02/2019.

Cotzani. Entrevista inédita realizada por M. Nigro. 01/06/2021.

Lúas, Roberto. Entrevista inédita realizada por M. Nigro. 26/5/21

Mansilla, Roberto. Entrevista inédita realizada por M. Nigro. 13/01/2021.

Mago Marcos. Entrevista inédita realizada por M. Nigro. 31/05/2021

Otero, Gustavo (Dic 2012) http://damainquieta.com/foro/viewtopic.php?f=7&t=21139

Salva Real. Entrevista inédita realizada por M. Nigro. 28/07/2023

Segóbriga, Pablo. Entrevista inédita realizada por M. Nigro. 14/1/2021

Vázquez, Camilo. *Ambiciosa*. https://www.youtube.com/watch?v=CWwzgN3MpiM

Zanatta, Pablo. En *Alguien Piensa en Mi 04*, entrevistado por N. Gentile https://www.youtube.com/watch?v=8uWbw-zbL8o. 28-5-2021.

NOTAS

[1] Este artículose inscribe en una investigación más amplia desarrollada en el marco de la elaboración de una tesis doctoral (Resolución del Consejo Superior UNA, N° 0114/2019).

[2]Magia de cerca, también conocida como magia de mesa, micromagia o *close-up magic*, es la que se realiza con objetos comunes para un pequeño grupo cercano, con el mago sentado o parado detrás de una mesa.

[3] Una carta firmada por el espectador y perdida en el mazo, cambia repetidamente su posición para terminar apareciendo en un sitio alejado como, por ejemplo, un sobre guardado dentro de la billetera del mago que a su vez está en el bolsillo interior de su saco. Registro fílmico: https://www.youtube.com/watch?v=CWwzgN3MpiM.

[4] Kurt Schwitters (1887-1948) fue un artista alemán dedicado a la pintura, escultura, poesía y diseño gráfico, Su principal obra se basa en la técnica del collage y del *assemblage* con boletos de ómnibus, pedazos de afiches, periódicos, lana, botones, metales y todo tipo de materiales y objetos vulgares.

[5] 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.

[6] Pequeña caja cilíndricade bronce pulido con tapa, que puede contener hasta cuatro monedas de medio dólar, fundamental para realizar múltiples efectos de numismagia.

[7] Fabricadas en diversostamaños y colores, es un accesorio típico del ilusionismo

[8] Reproducción metálica de una moneda normal a escala aumentada (entre 7 a 8 cm de diámetro). El término Jumbo en magia alude a todo objeto fabricado en un tamaño mayor al original.