

# SITUACION DEL ILUSIONISMO EN ESPAÑA

— Por Ramón Mayrata —

*Nació en Madrid en 1952. Escritor, ha publicado, entre otras obras, Por arte de magia y Elogio de la arbitrariedad. En la actualidad dirige la Editorial Frakson, especializada en libros técnicos de ilusionismo.*



Es posible recorrer las páginas de la mayoría de las historias del teatro sin hallar una sola alusión a la magia como espectáculo, al ilusionismo. La magia se ha escamoteado de las plumas de los historiadores y tratadistas del teatro, como si su fugaz presencia en los escenarios dejase, tan sólo, una estela difícilmente aprehensible. A menudo recurren a la palabra *magia* para designar un sentimiento que las mejores representaciones teatrales provocan en los espectadores. Pero nada son capaces de decir de la técnica y evolución de una actividad escénica cuya finalidad es precisamente provocar esa *magia*, suscitar la posibilidad de lo imposible.

Tampoco los magos han sido demasiado explícitos a la hora de referirse a su jefe. John Nevil Maskelyne, uno de los primeros

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología,

en el propósito de intentar teorizar los principios del ilusionismo, iniciaba su reflexión afirmando que «el atractivo de la magia se debe, en su mayor parte, a sus secretos» (1). Durante años el aprendizaje de sus técnicas se realizó deslizándose hasta el oído del discípulo, desde los labios susurrantes del maestro, y aún fueron mayoría los magos a los que acompañaron sus hallazgos a la tumba. Los primeros libros que desvelaban los procedimientos ilusionistas son obra de profanos. En ocasiones, como en el caso de *The Discoverie of Witchcraft*, de Reginald Scot (2), fueron escritos con la benéfica intención de sustraer a los magos de la acusación de connivencia con el demonio, mostrando que la maravilla de sus prodigios era obra del ingenio y el buen hacer. En otros casos son libros escritos para satisfacer una curiosidad casi científica. Tal es la peripecia de *La Magie Blanche Dévoilée* (3), verdadero tratado sobre las habilidades del mago Pinetti, escrito por el matemático Henri Descremps.

Maskelyne es, sin lugar a dudas, una excepción. En aquella época —su libro fue publicado en 1911— es singular que un mago decidiera descubrir las entrañas de su repertorio. Pero aún era menos usual que se aplicara, por escrito, al estudio sistemático de las bases de su arte. Un arte para el que acepta como buena la definición de su colega Robert-Houdin, otra excepción a su vez, según la cual «un mago es en realidad un actor que interpreta el papel de mago». Maskelyne pensaba que el ilusionismo

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana», en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Doménech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Università degli Studi de Milán; *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER; *Festivales, claridad y penumbra*, por José Monleón, crítico y catedrático de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas españoles*, por Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos); *El teatro en la tercera revolución burguesa*, por Eduardo Haro Tecglen, crítico teatral y miembro del equipo editorial de «El País»; *El actor y los demás*, por Fernando Fernán Gómez, actor, autor y director de teatro y cine; y *Teatro de autor*, por Ricard Salvat, catedrático de Historia del Arte Dramático de la Universidad de Barcelona.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

obedece a la mayor parte de las leyes generales del espectáculo teatral, aunque conserva un espacio propio y específico. Desde siempre, la identificación entre el teatro y la magia, o su divergencia, han provocado una larga e inacabada polémica (4). La controversia es, en gran medida, de imposible solución, pues el ilusionismo agrupa variadas especialidades —desde la manipulación a la ventriloquía, desde las *grandes ilusiones* a la micromagia— que encuentran dificultades para cobijarse bajo otro rótulo que no sea el más genérico de artes del espectáculo.

En el siglo XVIII, las puertas de los teatros se abrieron a los espectáculos de magia. En España, el gusto por esta clase de funciones fue especialmente intenso (5). El ya citado Pinetti recorrió nuestros escenarios y causaron una honda impresión las fantasmagorías de Robertson, quien conjuraba la aparición fantasmal de desaparecidos personajes históricos. Su *teatro óptico* influyó en la concepción de las pinturas negras de Goya y existen indicios de que éstas eran espectrales láminas del propio *teatro óptico* que el pintor había construido en su quinta (6). Sin embargo, no existe constancia de ninguna contribución relevante de los magos españoles al desarrollo del ilusionismo en el Siglo de las Luces. Se publica, por entonces, el primer libro español entendido en estas materias, firmado por Pablo Minguet con el título de *Engaños a ojos vistas y diversiones de trabajos mundanos, fundados en lícitos juegos de manos* (7). La primera edición es de 1733 y es en su mayor parte traducción no confesada de un libro francés.

La época dorada de la magia teatral y escénica es la segunda mitad del siglo XIX. En ella se afianzan la mayor parte de los efectos clásicos que aún hoy podemos apreciar, ejecutados por grandes compañías que, en ocasiones, representan obras dramáticas, específicamente concebidas para servir de presentación a los efectos. El teatro del Palais Royal, en París, de Robert-Houdin, y el Egyptian Hall, en Londres, arrendado por John Nevil Maskelyne, fueron los dos laboratorios más fructíferos de las llamadas *grandes ilusiones*. A pesar de que en España existía una añeja tradición teatral, desarrollada durante el siglo XVII y parte del XVIII, en la que la magia constituía el tema mismo «de grandes espectáculos en los que lo plástico y lo musical tenían tanta importancia como lo literario, buscando muchas veces efectos maravillosos» (8), ninguna de las compañías mágicas de nuestro país compite en invención y recursos con los dos grandes creadores ya citados, ni

con los Herrmann, Kellar o *Chung Ling Soo*, que por aquel entonces recorrían el mundo con sus deslumbrantes funciones.

Justamente, en el filo entre este siglo y el actual, publica el mago y comerciante de juegos Joaquín de Partagás un libro, *El prestidigitador óptimus o la magia espectral* (9), que incluía un catálogo, lleno de desparpajo, de los aparatos de los que disponía en su tienda, a través del cual podemos conocer los juegos que formarían parte del repertorio de los magos de la época. El auge del café cantante y del music-hall alejó a los magos de los teatros. Las grandes compañías siguieron existiendo, pero cada vez eran menos numerosas. Casi un cuarto de siglo ha pasado desde que las últimas visitaron España. Fueron las dirigidas por *Sorcar*, *Chang* y *Fumanchú*. En el music-hall, el ilusionista se vio obligado a realizar números rápidos, muy visuales, mudos y de corta duración. La manipulación reunía estas características y se convirtió en la suerte más practicada en esta clase de espectáculos. El gran prestidigitador Fructuoso Canonge adquirió una gran notoriedad (10), pero fue José Florences el primer manipulador español cuya influencia traspasó nuestras fronteras (11). A él se debe la paternidad de una de las más bellas rutinas de cigarrillos, conocida como «el cigarrillo eléctrico».

Florences, por fortuna, creó escuela. El más relevante de sus discípulos fue José Frakson. Frakson fue un artista internacional, que recorrió todo el mundo, aunque actuó preferentemente en Estados Unidos. De Frakson se puede decir escuetamente que encarnaba, dentro y fuera del escenario, la concepción ilusionista o mágica de la vida y del arte. Pienso que la mayor parte de los lectores de este trabajo no están familiarizados con el mundo de la magia y, al carecer de referencias precisas, han de hallar cierta dificultad en imaginar el sutilísimo paso de gigante que supuso Frakson para la evolución de esta disciplina. Por ello voy a intentar visualizar el largo camino que precedió a sus prodigios. Entre los manipuladores en boga en los años 20, Nelson Downs (12) fue la figura más representativa. Downs realizaba un juego clásico denominado «El sueño del avaro», en el que hacía aparecer una interminable cascada de monedas. El público apreciaba la habilidad de aquellas manos aparentemente vacías, al final de unos brazos desnudos —pues tenía buen cuidado en subir hasta el codo sus mangas—, en las que tintineaba una y otra vez el cobre, la plata y el oro. Pero la sensación mágica apenas existía. Nadie sabía cómo lo hacía, pero al creer a pies juntillas en su habilidad,

poseían una solución para aquel misterio. Al correr de los años, un nuevo manipulador encandiló de forma bien distinta a los espectadores. Se llamaba Cardini (13) y se presentaba en el escenario con el aspecto de un dandy, ligeramente beodo. Intentaba encender un cigarrillo y su mano rebosaba de pitillos. El era el primer sorprendido. Una y otra vez surgían entre sus manos los cigarrillos, las monedas o los naipes sin que Cardini pudiera detenerlos. Downs hacía aparecer los objetos. A Cardini se le aparecían y gracias a esta inversión del gesto la idea de habilidad no se suscitaba en las mentes de los espectadores. Aquello sí que era imposible, por inexplicable. La sensación mágica prendía en quienes lo contemplaban.

Frakson, a su vez, visualizaba primero la moneda en el aire.

—Ahí está. ¿No la ven? —decía a unos espectadores que con la mirada escrutaban el vacío.

No había nada. Pero con dos únicos dedos, con el pulgar y el índice, Frakson extraía una moneda de la nada. Parecía encontrarla y de aquel encuentro imposible surgía, escuetamente, ya lo hemos dicho, la magia (14).

En los últimos años de su vida Frakson regresó a España y su influencia ha sido decisiva en el desarrollo de la magia española. Fueron también unos años felices para él, pues encontró unos conocimientos y un ambiente mágico que en nada se parecían a los que había dejado mucho tiempo atrás. En algunas especialidades, concretamente en cartomagia, asomaba un estilo propio que, posteriormente, se conocería con el nombre de Escuela Española.

Si en el siglo XIX la capacidad renovadora de los ilusionistas se orientó hacia las *grandes ilusiones*, en el siglo XX la cartomagia se ha beneficiado principalmente de este impulso. Los naipes permiten el despliegue de casi todas las posibilidades del ilusionismo. Una baraja es un objeto único, pero también es la reunión de 52 objetos distintos, mediante los cuales se pueden materializar la mayor parte de los efectos mágicos: efectos mentales, aritméticos, levitaciones, cambios y transposiciones, apariciones y desapariciones, etc. A lo largo del pasado siglo se practicaba una cartomagia sin duda efectista, vistosa, comunicativa y popular, pero de escasa sutilidad, en la que el mago se ayudaba de accesorios sospechosos y para la que el misterio era explicable por la habilidad. En nuestro siglo se han desarrollado muchas y nuevas técnicas, así como métodos más perfeccionados por las técnicas antiguas. Los efectos son variados y las rutinas más complejas. Ha ganado

en sutileza y, sobre todo, en naturalidad en la presentación. Se tiende a la proximidad del espectador, a quebrar las distancias impuestas por el escenario. En líneas generales, el nuevo estilo ha multiplicado la intensidad misteriosa de los juegos de cartas.

A esta renovación no son ajenas las innovadoras maneras de Hofzinger, Malini y Erdnase (15). Pero quien sintetiza la nueva forma de hacer y da libre curso a sus posibilidades es el mago americano Dai Vernon (16). Vernon ha logrado convertir la pequeña mesa sobre la que realiza sus actuaciones en un teatro auténtico donde todo es posible. Teniendo sólo doce años cayó en sus manos, casualmente, *The expert at the card table*, el libro escrito por Erdnase. Erdnase era un tahúr y en su obra revelaba por primera vez las técnicas secretas de los tahúres. Como afirma Juan Tamariz, en Erdnase ya «está casi toda la técnica de cartas» (17), que Vernon profundiza, lima y desarrolla, adaptándolas al mundo del espectáculo.

En España, tras la guerra civil, se crea la Sociedad Española de Ilusionismo. La información y el contacto con el exterior es muy restringido. La bibliografía, escasa. Wenceslao Ciuró realiza una meritoria e inteligente labor de divulgación (18), que posteriormente continuarían Alfredo Florensa y Santiago de la Riva. Bernat y Fábregas publican un excelente tratado de cartomagia (19), que es una verdadera enciclopedia de la manera de hacer clásica y antigua. El libro fue publicado en 1953. Sorprende que sólo cinco años más tarde salga a la luz la primera obra de la bibliografía mágica española que supone una contribución real a la bibliografía mágica internacional. Se trata de *Navajas y daltonismo*, escrita por Arturo de Ascanio (20). Discípulo de Fumanchú y Fred Kaps, Ascanio levanta, al fin, el telón de la magia moderna en España. En su magisterio se asientan los cimientos de lo que más tarde será la escuela española, cuyos representantes más significativos son él mismo, Juan Tamariz, Camilo Vázquez, José Carrol, el suizo Roberto Giobbi y el italiano Aurelio Paviatto, por sólo citar a aquellos que han obtenido los más altos galardones internacionales. Ian Keable Elliot describe las características de la escuela en estos términos (21): «Los movimientos los realizan con la punta de los dedos, los escamoteos están justificados lógicamente, forman parte integral del juego y no son una intrusión. El siguiente paso es la dirección de la mente del espectador. Se trata de distraer la mente del espectador al igual que sus ojos. Conflicto, 'suspense', drama son introducidos en la

rutina. Gradualmente te arrastran a su propio «mundo teatral», de forma que la idea de un reto o confrontación con el mago ni siquiera se llega a considerar».

La evolución de la magia ilusionista se ha resentido, a menudo, de la falta de comunicación entre sus practicantes. El delicado equilibrio entre la preservación del secreto y su transmisión a los interesados ha originado en los últimos ochenta años una abundante literatura especializada. Pero en su mayor parte los libros y revistas de magia se contentan con ser repertorios de juegos. La fundación de la Escuela Mágica de Madrid, hace tres lustros, supuso un intento de desarrollar una reflexión teórica sobre los componentes artísticos del ilusionismo y de establecer su relación con otras artes. A pesar de su nombre, desde sus inicios, congregó a un escogido grupo de profesionales y aficionados de distintas latitudes, que se desembarazaron del pudor del secreto e intercambiaron sus ideas y experiencias a través de una Circular mensual, que supera los 150 números. El alma de esta Circular ha sido, durante muchos años, el bibliófilo José Puchol (22), quien además reunió una numerosa y selecta biblioteca que puso a disposición de cuantos quisieran investigar estos temas. Recientemente, José Puchol ha donado su biblioteca, que reúne más de mil volúmenes, a la Fundación Juan March.

El resultado de esta labor colectiva fue desterrar de España la carencia de información y de la magia ilusionista la visión provinciana. España se ha convertido en uno de los mayores laboratorios de la cartomagia actual. Tras los resultados obtenidos en los escenarios existe una continuada labor de estudio y análisis. Juan Tamariz ha estudiado minuciosamente la aplicación de las técnicas de expresión corporal a la llamada magia de cerca (23) y ha desentrañado, en *La Vía Mágica*, las sutiles condiciones que se precisan para provocar el efecto mágico, para el que no sólo es menester ocultar el secreto, mediante la ayuda de la técnica y de la psicología aplicada, sino que también es necesario destruir en la mente del espectador cualquier otra explicación posible del portento (24).

José Carroll, representante destacado de la nueva generación de magos españoles, ha analizado el conflicto mágico como fundamento dramático de los juegos de magia (25). De él ha dicho Arturo de Ascanio que «estudia cada juego como una obra teatral independiente».

La irrupción de esta nueva generación que practica una magia

rigurosamente elaborada define el ilusionismo de este último cuarto de siglo. El teatro y el music-hall han sido sustituidos por los pequeños locales adaptados a la magia de cerca, que permite una participación inmediata del público. Se trata de una magia dramatizada y, en muchas ocasiones, acompañada por el humor. Una magia que violenta los esquemas lógicos del espectador, «mostrándole —como señala David Britland— que la solución que creía correcta no era sino el producto de la excesiva suspicacia de su imaginación» (26).

#### Notas

- (1) Nevil Maskelyne, *Our Magic*, traducción española de la Escuela Mágica de Madrid, sin fecha.
- (2) R. Scot, *The Discoverie of Witchcraft*, Londres, 1584.
- (3) H. Descremps, *La Magie Blanche Dévoilée*, París, 1894.
- (4) Sobre este tema véanse los trabajos de A. López Sanmartín, J. Durbán y M. A. Puga, en *Circular de la Escuela Mágica de Madrid*, nº 147, 1989.
- (5) J. E. Varey es autor de varios trabajos sobre la recepción de las ilusiones ópticas en la España ilustrada.
- (6) Priscilla E. Muller, *Goya's 'Black' Paintings*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1984.
- (7) Este libro ha sido reimpresso en varias ocasiones. La última por la Editorial Altafulla, Barcelona, 1981.
- (8) Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid, 1974.
- (9) Existe una reimpresión realizada por la Editorial Altafulla, Barcelona, 1982.
- (10) T. B., *Apuntes biográficos del prestidigitador español don Fructuoso Canonge*, Barcelona, 1891.
- (11) J. Florences, *Los secretos del gran Florences*, Editorial Joaquín Solé, Barcelona, 1904.
- (12) N. Downs, *The Art of Magic*, Buffalo, 1909.
- (13) Sobre Cardini, ver: R. Mayrata y J. Tamariz, *Por arte de magia*, Barcelona, 1982.
- (14) Sobre Frakson, ver: K. Clark, *Enciclopédie des tours de cigarettes*. Trad. francesa, Payot, París, 1958.
- (15) D. Vernon, *Malini and his magic*, 3.ª ed., Bideford, Reino Unido, 1976.
- (16) O. Fischer, *Hofzinsers Kartenkünste*, Editorial Jahode y Siegel, Viena, 1910.
- (17) S. W. Erdnase, *The expert at the card table*, Canadá, 1904.
- (18) S. W. Erdnase, *El experto en la mesa de juego*, trad. esp. de Mónica Tamariz, Prólogo de Juan Tamariz, Editorial Frakson, Madrid, 1988.
- (19) W. Ciurol, *Cartomagia*, 2 vols., Madrid, 1970 y 1972. A. Florensa, *Cartomagia fácil*, 2 vols., Editorial Cymis, Barcelona, 1981. S. de la Riva, *Magia con naipes*, Editorial Fournier, Vitoria, 1969. Vale la pena citar también dos introducciones generales al ilusionismo: A. Moline, *Esto es magia*, Editorial Cymis, Barcelona, 1978, y J. Tamariz, *Secretos de Magia Potagia*, Editorial Frakson, Madrid, 1988.
- (20) J. B. Bernat y E. Fábregas, *Cartomagia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- (21) A. de Ascanio, *Navajas y daltonismo*, S. E. J. Barcelona, 1958.
- (22) Ian-Keable-Elliot, FISM 88. World Congress Den Haag, Holland, en *Opus*, Agosto de 1988, Reino Unido.
- (23) J. Puchol, *La bola Okito. Historia, mecánica, rutinas y técnicas*, Escuela Mágica de Madrid, Madrid, sin fecha.
- (24) Juan Tamariz, *The five points in magic*, Editorial Frakson, Madrid, 1988.
- (25) Juan Tamariz, *La Via Mágica*, Editorial Frakson, Madrid, 1987.
- (26) J. Carroll, *52 Amantes*, Editorial Frakson, Madrid, 1988.
- (27) David Britland, *The Magic Way by Tamariz*, en Revista *Opus*, Agosto de 1988, Reino Unido.