



○ ● DOS TINTAS
COLECCIÓN

Imaginación mediática en Hispanoamérica

Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX

MAURICIO VÁSQUEZ ARIAS

DIEGO FERNANDO MONTOYA

–Editores académicos–



Imaginación mediática en Hispanoamérica: variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX / Siegfried Zielinski ... [et al]; Mauricio Vásquez Arias, Diego Fernando Montoya, editores académicos. -- Medellín: Editorial EAFIT, 2020.

266 p.; 24 cm. --- (Dos tintas)

ISBN 978-958-720-695-1

ISBN 978-958-720-696-8 (versión EPUB)

1. Arqueología en los medios de comunicación. 2. Arte y ciencia. 3. Arte y Tecnología. 4. Estudios culturales. I. Zielinski, Siegfried. II. Burbano, Andrés, pról. III. Vásquez Arias, Mauricio, edi. IV. Montoya, Diego Fernando, edit. V. Tít. VI. Serie.

302.23 cd 23 ed.

I31

Universidad EAFIT- Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Imaginación mediática en Hispanoamérica

Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX

Primera edición: diciembre de 2020

© Mauricio Vásquez Arias

 <https://orcid.org/0000-0003-2729-6756>

Diego Fernando Montoya

 <https://orcid.org/0000-0003-0147-8914>

–Editores académicos–

© Editorial EAFIT

Carrera 49 No. 7 sur - 50

Tel.: 261 95 23, Medellín

<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>

e-mail: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-695-1

ISBN: 978-958-720-696-8 (versión EPUB)

<https://doi.org/10.17230/9789587206951r0>

Coordinación editorial: Carmiña Cadavid Cano

Diseño y digramación: Alina Giraldo Yepes

Imagen de carátula: Kircher, A. (2000). *Ars Magna, Lucis et Umbrae. Liber decimus: reproducción facsimilar de la edición de 1671*. Universidad Santiago de Compostela. Collage hecho por Alejandro Guzmán con imágenes de la página 686.

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial.

Editado en Medellín, Colombia

Contenido

Prólogo: Variantoscopios

Andrés Burbano..... 7

Imaginación mediática en Hispanoamérica.

Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX

Mauricio Vásquez Arias 15

Variantología:

Relaciones de tiempo profundo entre artes, ciencias y tecnologías

Una entrevista (ficticia)

Siegfried Zielinski..... 41

Siglo XVI al XVIII..... 69

Comisariado, organización e invención del programa simbólico de las fiestas barrocas entre los siglos XVI y XVIII en Hispanoamérica

*José Luis Acosta Sáenz – María Camila Borrás Santiago –
Manuela González Cabrera – Andrés Naranjo Ortiz* 71

Relaciones entre jeroglíficos, concursos, oralidad, arquitectura y arte performativo en la fiesta barroca entre los siglos XVI y XIX

*Isabel Cristina Castaño Preciado – Alejandro Gómez Valencia –
Juan Felipe Mejía García – Natalia Moreno Londoño – Ángela Tobón Ospina*.... 97

Claves mediáticas de la arquitectura efímera en la fiesta barroca hispanoamericana

*Ángela María Salazar Restrepo – Deicy Johana Pareja Montoya –
Juan Gabriel Jaramillo Vásquez – Manuel Alejandro Valencia Zapata*.....123

| | |
|--|-----|
| El carro alegórico como elemento simbólico en la fiesta barroca <i>Estefanía Jiménez Tamayo – Nicolás Arbeláez Rivera – Alexandra Henao Quiroz – Manuela Recio Gómez</i> | 145 |
| El teatro en la fiesta barroca: entre la celebración, la conmemoración y el espectáculo <i>Paula Andrea Álvarez Patiño – Ana María Bolívar Noreña – Yuliola Ximena Flórez Castrillón – Kelly Marcela Velásquez Amaya</i> | 165 |
| Siglo XIX | 183 |
| El gabinete óptico en la España del siglo XIX <i>Sara Melissa Gallego Quiroz – Elizabeth Montoya Vélez</i> | 185 |
| Manifestaciones del espectáculo de variedades en Iberoamérica durante el siglo XIX <i>Jennifer Ballestas Avilez – Valeria Zapata Giraldo – Ana Isabel Restrepo Patiño</i> | 203 |
| La fantasmagoría como espectáculo en la España del siglo XIX <i>Johny Galvis – Alejandro Agudelo – Johan Sebastián Morales</i> | 221 |
| Uno para “sí”, dos para “no”: el montaje de las sesiones espiritistas en la Argentina decimonónica <i>Daniel Garcíatoro – Juan Fernando Jaramillo Montoya</i> | 239 |
| Lista de autores | 257 |

Prólogo: Variantoscopios

Andrés Burbano*



Facultad de Arquitectura y Diseño
Universidad de Los Andes

Entre 2005 y 2011, Siegfried Zielinski se dedicó a la construcción de un instrumento para estudiar el tiempo profundo de las artes, las tecnologías y las ciencias. Ese instrumento bien podría llamarse *variantoscopio*, un juguete filosófico para observar la variación de la presencia de los medios a lo largo de la historia; un instrumento que en algunas ocasiones está calibrado para observar detalles minúsculos, microscópicos y, en otros casos, está configurado para observar fenómenos macro, el multiverso. La versatilidad de dicho artefacto se explica porque en realidad se trata de una máquina conceptual y ante todo metodológica, que basa su funcionalidad en la interacción colectiva de saberes, se difunde a través de un extenso proyecto editorial y se pone en escena gracias al trabajo expositivo experimental.

Después de proponer conceptos de notable influencia como el de arqueología de los medios, y la noción de tiempo profundo de los medios (Zielinski, 2006), el autor se embarcó en un viaje dentro del concepto de variantología, alejándose del rol de autor individual, trabajando de una manera muy diferente a como lo había hecho anteriormente. La variantología puede ser entendida como una rama de la arqueología de los medios que se ocupa del estudio de la

* Andrés Burbano es doctor en Artes, Medios y Tecnología de la Universidad de California. Su trabajo se ha concentrado en la exploración de las relaciones en los campos de la ciencia, el arte y la tecnología. Se ha desempeñado en los ámbitos de la investigación y la creación artística individual y en equipos multidisciplinarios. Una de las labores del profesor Burbano se ha concentrado en amplificar los potenciales comprensivos de la perspectiva arqueológica de los medios para dar cuenta de las realidades culturales de América Latina en franca conversación con otras latitudes.

variación de la presencia de los medios en la historia, ya no del origen de las tecnologías mediales, reconociendo que estas han estado siempre ahí donde está la cultura humana (Zielinski & Wagnermaier, 2005).

En cuanto proyecto editorial, se trata de cinco volúmenes en inglés y un volumen en alemán publicados por Walther König, producto de múltiples seminarios realizados a lo largo de una década, los cuales articulan el trabajo de diferentes investigadores y artistas. Cada uno de estos encuentros académicos se recoge en un libro que conjuga conocimientos sobre diferentes épocas y de diversas geografías. Una de las características más importantes de este proyecto de seminarios reunidos en libros es la evolución del contenido de los volúmenes. Los dos primeros se enfocaron en geografías y culturas europeas y norteamericanas, pero con el paso del tiempo se han expandido a la exploración de las relaciones de tiempo profundo en China (vol. 3), el mundo árabe e islámico (vol. 4) y la cultura napolitana y mediterránea (vol. 5).

Así pues, uno de los rasgos distintivos más radicales de este proyecto es que Zielinski negocia su rol de autor individual para comprometerse de una manera decidida con la metodología del diálogo. Es justamente la naturaleza dialógica de los seminarios y de los libros resultantes el componente fundamental de este proyecto porque se puede ver al autor no solo proponiendo, sino ante todo aprendiendo y, por supuesto, ejerciendo uno de sus roles más fructíferos: el de provocador intelectual y editor radical que no tiene reparos para vincular contenidos de diferentes procedencias, de múltiples perspectivas y énfasis incluso incompatibles a primera vista (Zielinski & Furlus, 2008). Entre los colegas de Zielinski en el complejo trabajo editorial de los cinco volúmenes encontramos a investigadores como Silvia Wagnermaier, David Link, Eckhard Furlus, Nadine Minkwitz, Daniel Irrgang y Franziska Latell.

Hay otra serie de configuraciones de este proyecto intelectual que lo hacen particular y que es importante señalar. Por ejemplo, en los cinco volúmenes se destaca la nutrida participación de autoras que son expertas en campos tan variados como la historia de la ciencia, de la tecnología o del arte: escritoras como Mara Mills, Paola Bertucci, Claudia Schink, Elisabeth von Samsonow, Lioudmila Voropai, Andrea Hacker, Oksana Bulgakowa, Alla Mitrofanova, Yasmin Haskell, Francesca Bray, Mareile Flitsch, Dagmar Schäfer, Almut Shulamit Bruckstein, Irit Batsry, Laura U. Marks, Rosa Barba, sin excluir el trabajo de la traductora Gloria Custance, entre muchas otras. Sin duda, esto representa una oportunidad importante para leer autoras que tienen una perspectiva diferente a la masculina. Un caso llamativo es el de Arianna Borrelli, historiadora y filósofa

especialista en el campo de la filosofía natural y la ciencia moderna, quien ha escrito una contribución en cada uno de los cinco volúmenes que constituyen la serie, lo que muestra la diversidad y profundidad del trabajo realizado por esta investigadora; sus ensayos abordan temas como la notación matemática, la neumática o la cristalogía en diversos contextos culturales.

Por si lo anterior no fuera una combinación ya suficientemente rica y compleja, es importante señalar también la importancia dada a los artistas en los seminarios y las publicaciones. Artistas de la talla de David Link, Ingo Günther y Rosa Barba han hecho importantes aportes que nutren el corpus de la variantología con ensayos escritos desde una perspectiva creativa. En otros casos, como en el volumen 5, los pioneros de la animación –y dos de los cineastas experimentales más apreciados del presente–, los hermanos Quay, fueron los diseñadores del libro. Lo anterior muestra que la negociación propuesta con las artes es también operativa y no solo se refiere al contenido, es decir, cumple un papel fundamental en la parte metodológica (Zielinski & Furlus, 2011).

Es extraño que la propuesta de una variantología de los medios y, en general, de la relación entre artes, ciencias y tecnologías en su tiempo profundo no haya tenido más impacto en los medios intelectuales del sur; esto quizás obedece a que, al no ser el trabajo de un autor individual sino de un editor de libros, la figura de la autoridad queda eclipsada por la colectividad. En realidad, este procedimiento colectivo hace resonar y convocar el trabajo de muchos grupos y colectivos de las ciencias y las artes que han hecho contribuciones importantes, como es el caso de Guerrilla Girls en el contexto estadounidense y, unas décadas antes, el grupo de matemáticos franceses Bourbaki.

Otra manera de ver el proyecto de variantología es como una versión de la arqueología medial que orgánicamente busca respuestas a las preguntas poscoloniales y decoloniales. En varios de los eventos sobre historia de los medios, desde hace algunos años se viene planteando una pregunta de manera recurrente: ¿cómo sería posible hacer una historia de los medios que no sea eurocéntrica y que evite las extensiones generalizadoras de una cultura global resultantes de la distinción entre desarrollo y subdesarrollo? En ese sentido, el proyecto variantológico es una manera de cuestionar el eurocentrismo y de abrir las puertas a conocimientos y tradiciones tecnológicas diversas, variadas, extrañas e incluso inexplicables. A este respecto, el libro quinto cierra con un interesante manifiesto para la creación de un Instituto de las Modernidades del Sur, es decir, de los múltiples sures: del sur de Europa, el de la cultura

mediterránea, pero también el de las culturas del Atlántico, del sur de las Américas; en dicho texto se interroga la frase de Hegel “la historia del mundo no es otra cosa que el progreso de la conciencia de la libertad” (Zielinski & Furlus, 2011: 521).

El campo no está del todo cerrado. En el contexto de ISEA 2010, en Rurh, con Andreas Broeckmann como director general, un panel sobre Variantología Latina fue propuesto y llevado a cabo. Ponencias de investigadores como Karla Jasso, sobre el imaginario novohispano, y de Domingo Ledezma sobre la historia natural de Nieremberg, oficiaron como fármaco, antídoto y medicina para una relectura crítica de los escritos de Hegel sobre América. El panel no estuvo exento de tensiones y de cuestionamientos; lastimosamente, esas discusiones no han sido objeto de publicación, aparte de las Memorias de ISEA 2010.

* * *

El título de este prólogo está escrito en plural; sin embargo, hasta ahora solo he hablado de un *variantoscopia*, en cuanto instrumento para estudiar los tiempos profundos de las artes, las ciencias y las tecnologías. Es aquí donde es necesario presentar el segundo, el *variantoscopio* producto del trabajo de investigación de Mauricio Vásquez, profesor de la Universidad EAFIT en Medellín, Colombia. Su pesquisa parte originalmente del proyecto *Diseño transmedia para experiencias de apropiación de archivos culturales*¹ el cual ha ido evolucionando a lo largo del tiempo en una serie de iniciativas que el autor realiza entre América Latina y España en torno a la época barroca y la época de la Independencia. Como veremos, su propuesta está vinculada de manera decidida con la variantología tanto en lo conceptual como en lo metodológico, agregando además un componente importante, que es el aspecto pedagógico.

El primer texto que Vásquez publicó sobre el tema, que le dio visibilidad como autor en el campo, fue “Variantología de lo transmedial entre España y Latinoamérica: espectáculos públicos e hibridación mediática en los siglos XVIII y XIX”, que fue incluido en 2018 en uno de los dos números especiales dedicados a la arqueología de los medios en la revista *Artnodes* editada por Pau Alsina en la Universitat Oberta de Catalunya, en Barcelona. Es sintomático ver la importancia de la recepción de la arqueología de los medios en el contexto

¹ El proyecto de investigación *Diseño transmedia para experiencias de apropiación de archivos culturales* (código 828 - 000049), es financiado por la Vicerrectoría de Descubrimiento y Creación de la Universidad EAFIT y se desarrolla en el marco del Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas.

latino, a tal punto que la revista recibió tantos envíos de artículos de calidad sobre el tema que los editores decidieron hacer no uno sino dos números especiales dedicados a la arqueología de los medios. En la introducción de la revista, Pau Alsina, Ana Rodríguez y Vanina Hofman describen la variantología en los siguientes términos:

Zielinski aborda la arqueología de los medios como una “práctica de resistencia” contra aquello que percibe como una uniformización creciente de la cultura de los medios [...]. Esta aproximación que indaga en prácticas no reconocidas –y no cooptadas– por el *mainstream* audiovisual/artístico se conoce como la línea variantológica [...] o anarqueológica, dentro del campo de la arqueología de los medios. En su proyecto de investigación *Variantology/Archaeology of the Media* y los talleres y publicaciones asociadas, Zielinski, su equipo y los participantes se centran en proyectos que surgen en tiempos pasados, en zonas geopolíticas despreciadas y, sobre todo, desconocidas en la historia del arte de los medios. La variantología se distancia de la mirada eurocentrista que domina gran parte [de este campo de la arqueología de los medios], y ha calado con especial intensidad en la aportación que desde Latinoamérica se realiza a este terreno del conocimiento (2018: 5-6).

En el ensayo publicado en dicho número, Vásquez se compromete con el estudio amplio de lo que se podría denominar espectáculos transmediales y de juguetes filosóficos entre los años 1794 y 1883, entre los que se pueden encontrar teatros mecánicos, estereoscopios, panoramas, fantasmagorías y publicaciones experimentales realizados en países como Argentina, Cuba, El Salvador, España y Venezuela (Vásquez, 2018). Estos son vistos como una encarnación temprana de los conceptos de *intermedia* y de *transmedia*, mostrando la extensa presencia de dichas ideas en la historia de los dos continentes. Su trabajo está guiado por la interacción con los profesores Isidro Moreno, en España, y Felipe César Londoño, en Colombia, quienes sin duda alguna han sido guías fundamentales en el proceso de investigación, justamente en el momento en que es preciso articular los estudios del sur de Europa y de los del sur de las Américas.

En el tiempo reciente, Vásquez ha desarrollado, en conjunto con un grupo activo de estudiantes de la Maestría en Comunicación Transmedia del Departamento de Comunicación Social de la Universidad EAFIT, un proyecto pedagógico singular el cual consiste en hacer un retrato de la fiesta barroca entre los siglos XVI y XIX. Esta celebración de origen colonial estaba constituida por una serie muy amplia de prácticas escénicas, espaciales y artefactuales que

resultan familiares a la variantología de los medios puesto que, temática y operativamente, hacen referencia a fenómenos mecánicos, ópticos y escénicos descritos por pensadores como el mallorquín Ramón Llull (1232-1315) o el alemán Athanasius Kircher (1602-1680). Algunos de los tópicos expuestos en los nueve capítulos del presente libro son: la curaduría del programa de la fiesta barroca, los jeroglíficos, la arquitectura temporal, los carros alegóricos, el teatro, los gabinetes ópticos, los espectáculos de variedades, las fantasmagorías y las sesiones de espiritismo. Este tipo de investigación es completamente relevante el día de hoy porque Colombia y buena parte de América Latina fueron fundadas como producto de la Contrarreforma, y este fue en buena medida un proceso instrumental, un proceso profundamente mediático que es necesario diseccionar y discutir, para conocer y decolonizar (Mignolo, 2003).

Para concluir, quisiera manifestar el enorme respeto por la manera como fue construido este libro, mediante un trabajo pedagógico y un ejercicio dialógico con estudiantes; esto muestra que el modelo de seminarios que se traducen en publicaciones es un método fértil en lo metodológico, y calza como un guante a los propósitos de investigación de Vásquez, quien es también un dinamizador de colectividades y de comunidades académicas situadas. En este punto quiero reconocer el trabajo de las escritoras y los escritores del libro, quienes aportan la sustancia y la energía a la publicación, estos son: José Luis Acosta, María Camila Borrás, Manuela González, Isabel Cristina Castaño, Alejandro Gómez, Juan Felipe Mejía, Natalia Moreno, Ángela Tobón, Ángela María Salazar, Deicy Johana Pareja, Juan Gabriel Jaramillo, Manuel Alejandro Valencia, Estefanía Jiménez, Nicolás Arbeláez, Alejandra Henao, Manuela Recio, Paula Andrea Álvarez, Ana María Bolívar, Ximena Flórez, Kelly Marcela Velásquez, Sara Melissa Gallego, Elizabeth Montoya, Jeniffer Ballestas, Valeria Zapata, Ana Isabel Restrepo, Johny Galvis, Alejandro Agudelo, Johan Sebastián Morales, Daniel Garcíatoro, Andrés Naranjo y Juan Fernando Jaramillo.

Mi aporte a la publicación ha sido tan solo el de facilitador, el de propiciar el encuentro entre Zielinski y Vásquez con el objetivo de que los dos variantoscopios se unan temporalmente en este libro, y así se puedan visualizar los objetos en estéreo, como cuando se puede ver un mismo fenómeno a través de dos lentes simultáneamente. En dicha operación, como en un microscopio bifocal, en un estereoscopio, o en unos binoculares, la imagen gana en tridimensionalidad, una visión estereoscópica, del mismo modo en que un sonido estereofónico nos permite apreciar las cosas en su verdadera profundidad (Burbano, 2007).

Referencias

Alsina, Pau, Ana Rodríguez y Vanina Y. Hofman (2018), “El devenir de la arqueología de los medios: derroteros, saberes y metodologías”, *Artnodes*, Barcelona, núm. 21, disponible en: <https://doi.org/10.7238/a.v0i21.3251>.

Burbano, Andrés (2007), *Siegfried Zielinski: Genealogías, visión, escucha y comunicación*, Bogotá, Ediciones Uniandes.

Mignolo, Walter D. (2003), *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, & Colonization* (2.^a ed.), Ann Arbor, University of Michigan Press.

Vásquez Arias, Mauricio (2018), “Variantología de lo transmedial entre España y Latinoamérica: espectáculos públicos e hibridación mediática en los siglos XVIII y XIX”, *Artnodes*, Barcelona, núm. 21, disponible en: <https://doi.org/10.7238/a.v0i21.3189>.

Zielinski, Siegfried & David Link, eds. (2007), *Variantology 2: On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*, Colonia, Walther König.

Zielinski, Siegfried & Eckhard Furlus, eds. (2008), *Variantology 3: On Deep Time - Relations of Arts, Sciences and Technologies in China and Elsewhere*, Colonia, Walther König.

Zielinski, Siegfried & Eckhard Furlus, eds. (2010), *Variantology 4: On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies In the Arabic-Islamic World and Beyond*, Colonia, Walther König.

Zielinski, Siegfried & Eckhard Furlus, eds. (2011), *Variantology V: Neapolitan Affairs*, Colonia, Walther König.

Zielinski, Siegfried & Silvia Wagnermaier, eds. (2005), *Variantology 1: On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*, Colonia, Walther König.

Zielinski, Siegfried (2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (trad. Gloria Custance), Cambridge, MA., MIT Press.

Imaginación mediática en Hispanoamérica

Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX

Mauricio Vásquez Arias



En nuestras disertaciones, esfuerzos investigativos y proyectos, como comunidad de práctica vinculada a la Maestría en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT, hemos venido insistiendo en la necesidad de ampliar los marcos a partir de los cuales pensamos y hacemos, en clave de convergencia de medios, las exploraciones en torno a la noción de *intermedialidad transmedia*.

Buena parte de los referentes con los que se ha instalado una especie de canon transmedial se han configurado a partir de culturas, lógicas de producción y financiación que no se corresponden con nuestras realidades, al igual que las metodologías de diseño y los marcos interpretativos. No significa esto que deban desconocerse o rechazarse, sino, por el contrario, que deben ser consideradas en un marco más amplio de investigación y creación que les den su valor relativo y su peso en función de ciertas condiciones específicas de producción cultural.

De allí que, en la admisión de que las teorías no surgen de la nada y de que los contextos se convierten en una excelente oportunidad para pensar con otras miradas, nos vimos en la obligación de iniciar una expedición arqueológica por la historia de la *imaginación mediática* en Hispanoamérica o, para ser más precisos, emprender, en términos de Siegfried Zielinski (2005), una *variantología* de lo transmedial que recorriera las historias de la convergencia y las relaciones intermediales en los archivos de nuestra región, entendida en el sentido amplio de los entramados que permitieron diversidad de flujos entre América Latina y España, evitando caer en los extremos decolonialistas que afirman las esencias étnicas como eje de cualquier actividad interpretativa, o en las visiones hegemónicas que se pliegan a las historias oficiales sin distancia alguna ni perspectiva crítica.

De este modo, el presente volumen recoge dos años de trabajo continuo de un grupo de estudiantes y profesores atraídos por los descubrimientos resultantes de un recorrido por los entresijos de la historia oficial de los medios, evadiendo sus teleologías y trayectorias preconfiguradas, esas en las que pareciera que todos los caminos condujeran a Hollywood y a Silicon Valley o, cuando más, a la BBC o al sistema de creación cultural del *anime* y el *manga* japoneses, para optar por aventurarnos, más bien, a la exploración de los márgenes de dichas historias. Márgenes poblados por encuentros entre artes, tecnologías y entretenimiento popular y, sobre todo, por actos inéditos de imaginación mediática gestada en las trayectorias culturales que conectaron históricamente a España y América Latina durante el Barroco y la modernidad.

Pareciera, luego de esta aventura, que no es posible pensar del mismo modo las lógicas y posibilidades de la convergencia y la intermedialidad; que es posible hablar de muchas más formas de encuentro y entrelazamiento de medios y, por esta vía, de muchas más historias que necesitan contarse rigurosamente; que es posible entender el lugar relativo, pero no dominante, de la revolución digital en relación con una idea ampliada de convergencia; que tenemos claves sembradas en nuestra memoria cultural que requieren nuevas visitas y reinterpretaciones en clave inter- y transmedial. Es a este conjunto de cuestiones a las que responde nuestro esfuerzo, primero arqueológico y luego variantológico de la *imaginación medial* en Hispanoamérica.

Este ejercicio es el resultado de evitar las corrientes dominantes de la explicación histórica de la comunicación y sus tecnologías, que ha indagado bien sea por los relevamientos entre oralidad y escritura o por las maneras en las que los meandros de la historia de la visualidad se entretejen para dar lugar a lo cinematográfico y a lo audiovisual. Cabe aclarar que ninguna de esas dos trayectorias fue pretendida en este esfuerzo.

Pero antes de dar paso a los sumarios que preludian nuestro ejercicio, es necesario precisar los supuestos, perspectivas y conceptos que lo soportan. En primer lugar, la perspectiva de la arqueología de los medios y su concreción en la variantología y, en segundo lugar, la noción de imaginación mediática; para, finalmente, mostrar cómo tales orientaciones nos condujeron al ámbito de la fiesta barroca hispanoamericana y de los juguetes filosóficos, dispositivos y espectáculos intermediales en el siglo XIX.

De la arqueología a la anarqueología y la variantología

Tres momentos teóricos delimitan el punto de vista arqueológico en el abordaje de la historia de los medios: el primero se deriva de las objeciones planteadas por Nietzsche a la historia de la moral; el segundo se vincula a la interpretación de dicha perspectiva por parte de Michel Foucault; y el tercero es el resultado de la apropiación y elaboración de estas nociones por Siegfried Zielinski en el marco de una historia profunda de los medios, así como de las derivas de esta provocación en el contexto latinoamericano. Abordemos brevemente lo central de estos planteamientos para entender el talante propio de una perspectiva arqueológica.

La pregunta por la procedencia de la moral vigente suscita en Nietzsche (2005) la necesidad de intentar un camino distinto al de admitir sin cuestionamiento alguno los valores al uso de las religiones de su época o los *a priori* filosóficos provenientes de diversas tradiciones (entre ellas la kantiana). La visión genealógica procura una interpretación que cuestiona el carácter absoluto de lo que se admite como *principio* (en términos conceptuales) y como *origen* (en términos históricos). Esto, indagando por el contexto y las interpretaciones posibles de las *condiciones de invención* de una cuestión humana dada. En palabras de Nietzsche: “Esto fue suficiente para que, desde el momento en que se me abrió tal perspectiva, yo buscara a mi alrededor camaradas doctos, audaces y laboriosos (todavía hoy los busco). Se trata de recorrer con preguntas totalmente nuevas y, por así decirlo, con nuevos ojos, el inmenso, lejano y tan recóndito país de la moral” (2005: 28-29).

La extrapolación del modo nietzscheano de abordar la cuestión moral constituyó el punto de partida –con diferencias y críticas– de la arqueología del saber (Foucault, 1984). Esta última recoge el intento no teleológico de abordaje de los asuntos históricos, es decir, la apuesta por evitar la fijación de puntos de llegada en la progresión hacia un fin determinado; sin embargo, difiere respecto a la visión nietzscheana en que evita a toda costa la interpretación como mecanismo de elaboración (Foucault, 1984: 227).

En su ensayo “Nietzsche, la genealogía, la historia”, Foucault (1980) resalta el valor del esfuerzo genealógico por buscar en una cuestión histórica dada la *procedencia* en lugar del origen, las *emergencias* en lugar de las continuidades, y desmitificar la *herencia* como un proceso acumulativo y de posesión de un lugar común al que van y del que provienen las cosas, para afirmar, en cambio, lo heteróclito de las formaciones discursivas y las discontinuidades vinculadas a ello:

La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. [...] Nada que se asemeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir la filial compleja de la procedencia, es al contrario mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas –o al contrario los retornos completos–, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros (Foucault, 1980: 13).

La arqueología, por su parte, se centra en lo que los hombres han dicho (Foucault, 1984: 233). A diferencia de la historia de las ideas, se concentra en los discursos en cuanto prácticas que obedecen a unas reglas y como manifestaciones específicas que eluden la progresión de las simples ideas de las ciencias (Foucault, 1984: 233-234).

Siegfried Zielinski, Jussi Parikka y Erkki Huhtamo, apoyados en los planteamientos de Foucault, así como en las ideas de pensadores ya clásicos en los estudios mediáticos, como Marshall McLuhan, Friederich Kittler y Tom Gunning, instalan un modo de aproximarse a la historia de los medios que se caracteriza por evitar los modelos universalizantes de progreso tecnológico para explorar, en contraste, rutas poco visitadas por las corrientes principales con las cuales se ha contado la historia de la tecnología y de los medios; al alternar las visiones del pasado con la construcción de futuros posibles, por medio del reconocimiento de diversas culturas mediáticas, la vía que inauguran permite “[...] descubrir cosas nuevas, sorprendentes, en lo viejo” (Zielinski, 2011: 4).

Dichas trayectorias abren nuevos caminos para el estudio de las cuestiones asociadas a tópicos como: a) las transformaciones de los esquemas perceptivos y sensoriales a lo largo de la historia; b) la consideración de las mutaciones de las tecnologías de la memoria y el pensamiento; y c) lo que Zielinski denomina, ya no solamente como una historia de lo audiovisual ni de lo cinematográfico, sino como una exploración profunda de la *audiovisión* en sus múltiples manifestaciones (Zielinski, 1999).

A diferencia de la arqueología foucaultiana, la arqueología de los medios se ocupa de las materialidades y las prácticas, ya no solo discursivas, sino de exteriorización y objetivación del *phylum* técnico, mediante el cual se instituye toda una multiplicidad de códigos perceptivos y configuraciones sensoriales, así como formas de memoria y escenarios de socialización, diversión y aprendizaje.

Este modo de asumir las culturas mediáticas rompe con las distancias supuestas entre la comunicación arcaica, la industrial y la digital, y le confiere

un lugar relativo al énfasis creciente por –y al intento de restringir– ideas como las de convergencia, interacción y virtualización de los fenómenos mediales surgidos en el contexto de la era digital. De este modo: “No interesa idear modelos universalizantes para el progreso tecnológico, sino experimentar con alternativas e ideas extravagantes; excavar nuevos caminos que se encuentran fuera de la corriente principal” (Parikka, 2012: 1-2, mi traducción).

Pero más que un modelo interpretativo o una metodología, la arqueología de los medios es un campo de intersección que conecta descubrimientos procedentes de campos muy diversos –más allá de una disciplina concreta–, como la historia de la magia natural y el arte de la memoria (Bruno, 1973; Yates, 2005), los estudios sobre los espectáculos públicos (Altick, 1978) y las fiestas populares (Sánchez, 2002), la investigación sobre los códigos perceptivos (Crary, 2008) –entre los que se encuentran categorías teóricas tan potentes y controvertidas como la sinestesia (Hernández, 2013)–, las trayectorias dibujadas por los instrumentos (a medio camino entre la ciencia y el entretenimiento), o los juguetes filosóficos (Hankins y Silverman, 1999) y su lugar en la organización de gabinetes de distinto tipo (de curiosidades, ópticos, de física experimental).

Al mismo tiempo, el carácter indisciplinado de la arqueología convierte los archivos y anaqueles del desarrollo tecnológico –constituidos tanto por su materialidad, como por las huellas documentales que soportaron su diseño y concepción– en un repertorio disponible para la creación de espectáculos, eventos y situaciones, y como un insumo para las artes mediales en su sentido más amplio.

En esta dirección, y para diferenciar la arqueología foucaultiana del ejercicio combinado de investigación y creación, Zielinski antepone el prefijo *an* para hablar más precisamente de una anarqueología. En palabras del autor: “El mío no es un estudio filosófico –esta anarqueología de los medios es una colección de curiosidades”, a lo que agrega: “Llamo curiosidades a ciertos hallazgos en la extensa historia de la vista, la escucha y de sus combinatorias a través de medios técnicos [...]. Es en ese sentido que me refiero a ciertas atracciones, sensaciones, eventos o fenómenos que causan agitación y capturan nuestra atención” (Zielinski, 2007: 93).

Esta variación, que se enfoca en las *curiosidades*, en cuanto núcleo de las indagaciones anarqueológicas, supone un sello particular que se concentra en la fascinación del descubrimiento –a veces logrado por la búsqueda sistemática, a veces fortuito–, guiado por la intuición y motivado por la alegría de quien abre a través de las puertas del pasado nuevas posibilidades de creación para el presente.

Dicho en otros términos, la anarqueología de los medios es el resultado de la ampliación de la arqueología foucaultiana a otros dominios de la cultura material signados por su función expresivo-comunicativa, que no renuncia a la felicidad del descubrimiento y la fascinación con el hallazgo de otras herencias y otras procedencias en relación con las culturas mediáticas actuales.

Es de este modo como el arqueólogo de los medios toma para su práctica los modos de proceder del anticuario, del coleccionista y, quizá también, del curador,² que se sirven de hallazgos intencionados o fortuitos orientados a fines no solo teóricos, vinculados con actividades de naturaleza especulativa, sino además para propósitos conectados con las artes: la creatividad en el horizonte de instituciones académicas, al igual que de aquellas cuya función es preservar y dinamizar las memorias culturales, y que establecen vínculos estrechos entre la función conservadora de las instituciones públicas de la memoria (museos, bibliotecas) y las de experimentación y dinamización de los laboratorios de medios.

Este espíritu recrea, en un nuevo contexto, y con otras herramientas, lo que, en la historia de la audiovisión, uno de los intérpretes de la obra de Wentzel Jamitzer (geómetra empeñado en dar forma escultórica a los sólidos platónicos) identifica con una suerte de manierismo técnico o manierismo constructivista, a saber, una actitud que si bien se remonta a los principios abstractos, es capaz de “[...] hacer cantar las flores, atribuir colores a los sonidos, construir el jardín laberíntico, transformar el paisaje en personaje y, recíprocamente, construir la máquina de leer, la máquina de dibujar [...]” (Flocon, 1993: 39).

O, de otro lado, lo que advierte José María Díaz de Bustamante como el quiebre con la idea aparentemente homogénea del humanista erudito, concentrado en el ejercicio puramente especulativo. En su comentario al *Ars Magna Lucis et Umbrae* de Atanasio Kircher (2000 [1645]), Díaz afirma a este respecto que: “El Humanismo que nosotros vemos hoy como algo homogéneo y sin fisuras, abarcaba preocupaciones muy diferentes y era, en general, un movimiento de lo que nosotros podríamos llamar ‘aficionados entusiastas’ en lugar de investigadores o docentes profesionales” (Díaz, 2000: 21).

² Respecto a esta coincidencia es bien conocido el caso de Erkki Huhtamo quien, en paralelo con el desarrollo de su trabajo académico *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (2013), se empeñó en constituir un archivo con imágenes y documentos relativos a las tecnologías visuales, al igual que una amplia colección de dispositivos de visionado que exhibe y explica en YouTube (<https://bit.ly/2CHcVRn>).

En este sentido, la arqueología de los medios bien podría servir de *Novum Organum*, al mejor estilo de Bacon, para una progenie emergente de humanistas, que nosotros denominamos intermediales,³ a mitad de camino entre las humanidades modernas y las digitales. Un tipo de humanidades que, frente a la hiperespecialización, mantiene una actitud asociada a cierto tipo de diletantismo similar al

humanismo de raíz renacentista: éste era un fenómeno polifacético que comprendía los intereses de una notable variedad de personas de muy diversa fortuna y con aficiones que iban del puro anticuariado y la obsesión con coleccionar lo que fuera, hasta llegar a los que se movían por obsesiones eruditas, predilecciones o fobias literarias que deseaban crear ciencia en el mejor estilo clásico (Díaz, 2000: 21).

Así, en una lógica que podríamos denominar retroprogresiva (Pániker, 2008), la arqueología de los medios vincula el *poder* de los *archivos* con la *potencia* de los *laboratorios* de experimentación, entendiéndolos como una de las fuentes y mecanismos institucionales más propicios para el despliegue del programa subyacente a la (an)arqueología de los medios. Para Parikka:

Esto significa atraer la arqueología de los medios a una zona proximal con el archivo como sitio clave de la cultura de la programación digital, así como, a través de dicha agenda, acercar las ideas de los estudios mediáticos y ponerlos en relación con instituciones no académicas fundamentales, involucradas en la construcción de la herencia cultural en el marco de la era digital, así como con el reciente interés por las humanidades digitales (Parikka, 2012: 15; mi traducción).

Según indica Parikka, la arqueología de los medios aparece como un modo fundamental en la comprensión de la historia en cuanto construcción multiestratificada, divergente y plural, cuya “solución es promover la heterogeneidad de los entornos artísticos y mediáticos por medio del concepto de variantología” (Parikka, 2012: 12). Es claro hasta este punto el tránsito de la idea de genealogía al de arqueología y de este a la (an)arqueología de los medios.

Sin embargo, hay un segundo énfasis en esta manera de abordar las culturas mediáticas que es conveniente comentar y es el que se refiere a la noción de variantología. Veamos, en palabras de Zielinski, el planteamiento de esta transición o énfasis:

³ Véase revista *Co-herencia*, volumen 17, número 33, julio-diciembre de 2020.

La an-arqueología es la metodología con la cual trabajo. Bajo el concepto más amplio de variantología entiendo la suma imaginaria de todas las posibles genealogías mediales. Tiene que ver también con una nueva concepción de los medios que puede ser resumida como relaciones entre arte, ciencia y tecnología (Moller, 2012, párr. 5).

La idea de variantología planteada como ampliación del proyecto de arqueología de los medios propone, a grandes rasgos, la exploración de la diversidad de historias regionales, las prácticas concretas y las transformaciones tecnológicas y sus implicaciones en la configuración de los dispositivos mediales como variaciones genealógicas que abren el registro de posibilidades en el despliegue de las configuraciones socio-técnico-culturales que enmarcan a las tecnologías y los medios.

Así, Zielinski emprende un ambicioso ejercicio de edición y publicación de cinco volúmenes consecutivos, con académicos de las más diversas procedencias, bajo los títulos de *Variantología* (1 a 5), dedicados a la indagación sobre los modos regionales específicos de la cultura medial en ámbitos tan disímiles como el árabe y el chino, o el italiano, entre otros. Desde esta perspectiva, Barnaby Dicker plantea que: “La variantología busca penetrar profundamente, desentrañar y mirar más allá de las tradiciones de pensamiento occidentales, así como reconsiderar las nociones de tiempo y desarrollo cultural” (Dicker, 2013: 1096; mi traducción).

Entrecruzando la historia del arte, los estudios de la comunicación y el diseño y la historia de las ciencias, la variantología procura un horizonte de exploración diverso y rico en fuentes que llevaron en su momento a Zielinski, en compañía de Andrés Burbano,⁴ a plantear una variantología latina en el marco de ISEA (*International Symposium of Electronic Art*), como lo evidencian Alsina, Rodríguez y Hofman (2018: 6). Este esfuerzo prolongado en la investigación doctoral de Burbano, titulada *Inventiones en los bordes de la historia*, se concentró en “[...] un ejercicio de mapeo de invenciones, artefactos, técnicas, tecnologías audiovisuales y computacionales desarrolladas en América Latina o propuestas por latinoamericanos”, que partió del supuesto variantológico de que “[...] no existe un límite respecto a los lugares, espacios, continentes, islas, donde

⁴ Artista e investigador en el campo de la arqueología de los medios, profesor del Departamento de Diseño de la Universidad de los Andes, además de colaborador y traductor al español de gran parte de la obra de Zielinski.

se puede preguntar o investigar la historia de los medios y las tecnologías” (Burbano, 2013: 57).

A partir de lo mencionado, Burbano estudia tres figuras latinoamericanas vinculadas a diversas invenciones, por fuera de los circuitos centrales de las tecnologías en Occidente: Hércules Florence (São Paulo), quien parece advertir a la prensa en 1839 sobre la invención de una técnica de daguerrotipia varios años antes de los reportes hechos al respecto en Europa; Guillermo González Camarena (Ciudad de México), quien en 1941 inicia el proceso burocrático para tramitar una patente de un dispositivo de generación de imágenes televisivas a color –esto en medio de las disputas sobre la invención de esta tecnología entre rusos y norteamericanos–; y, por último, José Vicente Asuar (Santiago de Chile), quien en 1980 diseñó un sistema de creación musical mediante la microcomputación (Burbano, 2013: 58).

Esta insinuación fue particularmente potente para nuestro posgrado y nos permitió instalar una pregunta que recorrió durante dos cohortes de la Maestría en Comunicación Transmedia nuestros cursos inaugurales de ecología de los medios y los seminarios de investigación en narrativas transmedia orientados en conjunto con el profesor Diego Fernando Montoya, referidos a de qué manera tuvo lugar en Hispanoamérica la historia y configuración de un tipo particular de imaginación mediática, aquella vinculada no solamente a la fabricación de dispositivos mediales, sino a la combinación de experiencias, espectáculos y divertimentos públicos en lógicas inter- y transmediales. Los atisbos de respuesta a dicha pregunta recorren el conjunto de capítulos que componen el presente volumen.

Ahora bien, la relación entre arqueología y transmedialidad tiene varios antecedentes. Por ejemplo, en el trabajo de Scolari, Bertetti y Freeman titulado *Transmedia Archaeology* (2014), quienes se ocupan del estudio de tres casos de narración sinérgica: *Conan el Bárbaro* (Inglaterra), *Supermán* (Estados Unidos) y *El Eternauta* (Argentina). Para estos autores –aun cuando, desde su perspectiva, podría extenderse mucho más atrás–:

Una arqueología de lo transmedial debe comenzar con las producciones creadas antes de la introducción del concepto a principios de la década de 2000 y retroceder, buscando prácticas de narración transmedia en el pasado. Volver al pasado significa identificar redes textuales, buscar “fósiles” textuales y reconstruir las prácticas de producción y consumo (Scolari *et al.*, 2014: 6; mi traducción).

El trabajo continuado de Freeman en diversas publicaciones académicas (2014, 2015, 2016, 2018) en las que explora los universos ficcionales en la naciente industria cultural del siglo XX coincide con la tarea de mostrar los condicionantes históricos y las lógicas situadas de la narración transmedial, evitando una comprensión uniforme y homogénea de la misma y proporcionando indicaciones sobre un conjunto de modelos inscritos en el ámbito de la industrialización de las comunicaciones en Estados Unidos e Inglaterra. Freeman propone por lo menos tres modelos en su rastreo:

El primer modelo, que se produjo entre 1900 y 1910, conformado gracias a los principales desarrollos de la industrialización, ofrecía aventuras ficticias maravillosas para que el público las siguiera a través de diversos medios, pero fracasó comercialmente. El segundo modelo, que se produjo durante las décadas de 1920 y 1930, fue impulsado por la creciente cultura de consumo; a menudo este tuvo éxito comercial, aunque fragmentando los mundos narrativos en versiones que competían entre sí, y que no lograron atraer al público a consumirlas [...]. El tercer modelo, por su parte, se produjo entre las décadas de 1940 y 1950, respaldado por las políticas específicas de regulación de medios entonces en boga; este ofrecía tanto rentabilidad como historias transmedia que orientaban al público con diversos medios, pero que dependían de las contingencias de la guerra o que operaban al margen de las industrias (2016: 8; mi traducción).

En un nuevo esfuerzo, Freeman, en compañía de Camilo Tamayo y Esteban Morales, intenta una aproximación arqueológica de lo transmedial a la realidad latinoamericana, para dar cuenta de formas identitarias y mestizas desplegadas en varios proyectos de narración transmedia, en los ámbitos tanto de la ficción como de la no ficción, desde la segunda mitad del siglo XX (2018: 8). Estos autores insisten en el valor político y en la importancia de un abordaje con contexto cultural –ya no solo económico– de la narración transmediática.

Con esto en mente, e impelidos por la potencia de las historias de combinaciones mediales en Hispanoamérica, intentamos abordar en un nuevo embate las prácticas, la documentación y las referencias en un conjunto de fenómenos de hibridación de formas expresivas, artes mecánicas y mediales, considerando al menos tres *variaciones* posibles en relación con los intentos de historización de la narración transmedia, contenidos en los esfuerzos arqueológicos antes mencionados, y que pueden sintetizarse en los siguientes aspectos:

1). Variación ontológica: referida a una definición de transmedialidad en la que el énfasis específicamente narrativo instalado por Henry Jenkins (2008) –y reproducido por sus epígonos– es sustituido por una comprensión amplia de *transmediación* (Elleström, 2017), y no solo de *narración transmediática*.

Planteado en estos términos, el fenómeno de la transmediación se considera asociado a la configuración de un complejo sistema de referencias cruzadas e intersecciones entre diversas formas expresivas y medios, bien sea por vía intertextual, como lo expuso de manera inaugural Marsha Kinder (1991), o por vía intermedial, es decir, considerando alguna de las modalidades constitutivamente mediales en sus niveles material, sensorial, espaciotemporal o semiótico, como lo plantea Lars Elleström (2010).

Esto implica considerar la transmediación como un fenómeno amplio de transferencia de características disímiles, no solo de carácter semiótico-narrativo, entre formas mediales diversas (Elleström, 2017: 667). Este cambio de registro redefine de base aquello que entra en el ámbito de consideración de lo transmedial, pues permite aproximarse a fenómenos cuyo énfasis no está en la diseminación de historias (ficcional o no), sino por ejemplo en el despliegue de alegorías o en la expresión pública de sentimientos compartidos (como en el caso de la fiesta barroca hispanoamericana) o en el encadenamiento de experiencias sensorialmente fundadas y tecnológicamente mediadas (como en el caso de los espectáculos públicos de los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX).

2). Variación temporal: buena parte de los ejercicios de arqueología de lo transmedial coinciden con la búsqueda de referentes de narración transmedial adscritos al período de las industrias culturales de la segunda mitad del siglo XX o, cuando mucho, a comienzos del siglo XX. Esta decisión determina en dichos estudios un profundo énfasis en las conexiones con los sistemas comerciales y económicos que sustentan el fenómeno de la narración transmediática.

Para nuestro caso, decidimos extender ese período y preguntarnos por manifestaciones intermediales y formas de transmediación presentes en dos grandes manifestaciones: la primera referida a la fiesta barroca hispanoamericana (que se ubica generalmente entre los siglos XVI y XVIII, con algunas extensiones al XIX), y otra correspondiente a la proliferación de espectáculos públicos y formas alternas de entretenimiento y educación, soportadas en aparatos ópticos, juguetes filosóficos y otros instrumentos a medio camino entre la cultura popular, las artes y las ciencias, al final del siglo XVIII, todo el XIX y una parte del inicio del siglo XX.

3). Variación de adscripción cultural y geográfica: además de lo anterior, el presente esfuerzo se empeña en explorar las profundas conexiones históricas entre España y lo que es hoy América Latina, que se dieron en los períodos y a partir de los fenómenos antes mencionados, vinculadas a regímenes identitarios en los que los procesos de transferencia de características diversas entre distintos medios se mueven en paralelo con aspectos de orden político (el carácter de colonia de buena parte de los territorios de lo que hoy constituye América Latina) y cultural (la coexistencia de diversas manifestaciones y clases sociales en experiencias compartidas de colaboración –y competencia a la vez– entre clases y países). Estos aspectos son los móviles que alientan la convergencia de artes y medios en un contexto distinto de aquel en el que hoy reconocemos algo tan difuso como las identidades latinoamericanas. Es decir, se trata de un espacio donde se daban relaciones de vinculación política a la vez que de tensión simbólica entre España y las que en su momento fueran sus colonias, y que definían de una manera distinta las identidades locales.

En síntesis, en clave de las múltiples y posibles historias mediales que favorece una visión variantológica, reconocimos los potenciales de una exploración de la transmedialidad por fuera del circuito de comprensión semiótico-narrativa; exploramos más allá del período de conformación de las industrias culturales del siglo XX con sus implicaciones económico-comerciales y su lugar en la definición de partida de *transmedialidad* y *convergencia*, al margen de las recientes configuraciones identitarias latinoamericanas a las que se vincula una comprensión cultural de lo transmedial, para optar, más bien, por una arqueología del campo en América Latina, la cual resulta ser mucho compleja y diversa según se la encuadre en términos espaciales y temporales.

La imaginación mediática: una historia por contar acerca de las tecnologías de memoria y pensamiento

El abordaje arqueológico y, más específicamente, variantológico de las culturas mediáticas hace caso omiso de las adscripciones y segmentaciones disciplinares que suelen efectuarse en ciertos objetos y fenómenos de estudio en cuanto pertenecientes a lo que concebimos como arte, diseño y comunicación, o como historia de la ciencia y la tecnología. Este aspecto permite que otras categorías emerjan como clave para la exploración y el descubrimiento de los modos específicos de configuración de nuestras culturas mediales.

De este modo, sobre el horizonte de este trabajo aparece dibujado un vector conceptual: el de la imaginación mediática, el cual deja ver una posibilidad transversal para entender las prácticas analizadas en el presente volumen y que resulta además provocativo y prometedor para el desarrollo de nuevos ejercicios de investigación.

Conviene mencionar que esta idea aparece tímidamente mencionada por Zielinski en un comentario sobre Atanasio Kircher en el que señala de qué modo: “Su mundo de los medios es un vasto esfuerzo por conciliar los opuestos bipolares a través de un tercero [...]. La desmesurada *imaginación mediática* del jesuita se resistió simultáneamente a la limitante funcionalización por parte de las instituciones de la Iglesia católica” (Zielinski, 2011: 51; las cursivas son mías).

Así pues, la imaginación mediática se refiere a un tipo de gesto creativo capaz de concebir, anticipar, fabular o materializar los potenciales expresivos y los modos de composición de dispositivos mediales adecuados para ser dispuestos en un contexto determinado, considerando sus circunstancias y la situación perceptiva de cierto tipo de participantes o espectadores.

Dicho en otros términos, la imaginación mediática se refiere a una cierta sensibilidad, a veces individual (como en el caso de algunos de los espectáculos ópticos descritos en este volumen), a veces social (como en la fiesta barroca), para el modelamiento de sistemas mediales simples o compuestos; es decir, para la materialización de artefactos singulares –o de complejos encadenamientos de artefactos– en los que se adecúan las condiciones materiales y tecnológicas para reforzar o ampliar los esquemas perceptivos de los sujetos. Ello, por medio de diversas formas de afectación sensorial que se traducen en conjuntos de vivencias vinculadas al encuentro entre las tecnologías del pensamiento y la memoria, por un lado, y la disposición y la sensibilidad de los sujetos pertenecientes a un contexto cultural e históricamente situado, por el otro.

Del anterior planteamiento puede derivarse que la imaginación mediática se refiera tanto a la capacidad de prever, proyectar y fabular dispositivos mediales a través de bocetos, descripciones, relatos o narrativas, cuanto a la astucia e ingenio para materializar, ejecutar o reinterpretar –a partir de las tecnologías existentes en una época– elaboraciones propias, contemporáneas o provenientes de otros sujetos y tiempos gracias a la habilidad humana de transmitir como memoria no solo los objetos consolidados, sino también los gestos técnicos que dan lugar a nuevas cadenas creativas.

Otra dimensión de la imaginación mediática implica la habilidad de orquestar conjuntos mediales existentes, a la manera de una arquitectónica de la experiencia (Vásquez, 2015), para la provocación y facilitación de situaciones, vivencias, recorridos y exploraciones tanto sensoriales como de sentido. Esta forma específica, aunque no de manera exclusiva, recoge las variaciones históricas posibles de las prácticas de transmediación, pero poniéndolas al lado de experimentaciones sinestésicas y de configuraciones intermediales del más diverso tipo.

Estas dimensiones de la capacidad humana de distender y exteriorizar formas diversas de memoria y pensamiento mediante tecnologías desplegadas sobre el horizonte –bien sea de la palabra, del cuerpo o de las construcciones mecánicas, eléctricas, electrónicas o digitales– revelan la potencia ontológica de lo imaginario, la cual, valga decirlo, no puede resolverse en la dicotomía simple entre lo factual y lo ficcional, y mucho menos en la de lo real y lo virtual (Schaeffer, 2002). De igual manera, es claro desde este prisma que la imaginación medial abre un espacio para la producción social de deseos en la que los medios operan como catalizadores de valores, ideales y aspiraciones vinculados a una red de prácticas materiales que lo delimitan (Parikka, 2012: 45-49) y que son dignas de estudiarse bien sea a partir de una variantología de los medios efectivamente existentes (Zielinski, 2015), de una arqueología de los medios imaginarios (Kluitenberg, 2011; Parikka, 2012) o de una variantología de lo inter- y lo transmedial, en la dirección hacia la que encaminamos los esfuerzos investigativos reunidos en el presente volumen.

La máquina barroca: intermedialidad y convergencia de medios en el arte festivo y efímero del barroco hispanoamericano

La máquina barroca, una máquina a la vez retórica y poética operada no solo a partir de la palabra, sino también de la arquitectura, la pintura, el cuerpo y otras expresiones populares, fue el eje articulador de complejos rituales celebratorios, funerarios y de ostentación y negociación de poderes, en lo que se denomina como “el sistema atlántico”, esto es, el complejo territorial de intensos intercambios culturales, tecnológicos, políticos y comerciales entre España y el por entonces denominado Nuevo Mundo (Mínguez *et al.*, 2012: 11), hoy asociado a América Latina.

Dichas máquinas simbólicas compuestas por arcos, túmulos, catafalcos, ornatos, estatuaria, entre otros constructos arquitectónicos, emblemáticos,

alegóricos y artísticos, se convirtieron en los ejes articuladores y en el centro del diseño de complejos programas intermediales que acompañaron las festividades y eventos de buena parte del mundo colonial en el contexto hispanoamericano, durante varios siglos.

Según lo refiere Miguel Zugasti:

La gama de entretenimientos era variada, e iba desde las simples luminarias, fuegos artificiales, mascaradas, saraos, mojigangas, juegos de sortija, toros y cañas, hasta otras manifestaciones artísticas más depuradas como el teatro, certámenes poéticos o procesiones barrocas con profusión de gente engalanada, carros ricamente adornados con alegorías y poemas alusivos escritos en tarjetas, sin faltar en ocasiones *tableaux vivants* con animales o personas disfrazadas. Otras formas artísticas propias de tales eventos eran las arquitecturas efímeras, plasmadas en arcos triunfales, piras funerarias o túmulos de exequias. En estos magnos espectáculos se daban mano artes tan variadas como la poesía, la música, la pintura, la emblemática, la arquitectura..., aunadas todas ellas de modo ocasional para expresar públicamente tanto la alegría (coronaciones, natalicios, entradas de gobernantes...) como la pesadumbre (muerte de un miembro de la realeza) (2005: 101).

Estas celebraciones y rituales funerarios llegaron hasta nuestros días por medio de crónicas y reconstrucciones escritas pobladas de la retórica celebratoria o de la lamentación, pero además provistas de ricas descripciones y detalles de los múltiples elementos mediáticos puestos en relación como también de los espectáculos y rituales colectivos que incluían ilustraciones, planos y grabados diseminados e intercambiados entre los continentes, como evidencia de la capacidad intelectual y estética del mundo criollo.

Estas reconstrucciones documentan modos específicos de orquestación de oficios y operaciones intelectuales, en función de propósitos claramente delimitados por la vida social y política de la época, en la que se promovieron, diseminaron –y también, entraron en crisis– modelos artísticos, literarios y arquitectónicos merced a una praxis en la que intervinieron de manera organizada, aunque a veces discrepante, actores de las más diversas procedencias: gremios, poder clerical y aristocrático, las universidades y los académicos, poetas, cronistas, pintores, dramaturgos, artesanos, practicantes de oficios, etcétera, que configuraron una intensa y dinámica actividad de campo cultural en torno a extensos programas y proyectos creativos que transformaron los espacios y tiempos de las ciudades del tejido hispanoamericano.

Toda América, de norte a sur –Nueva España, Nueva Granada, Lima, Potosí, solo para citar los espacios de incidencia española más emblemáticos–, fue atravesada por complejas articulaciones mediales entre arquitectura, pintura, escultura, poesía y pirotecnia, así como por olores, sabores y bailes, orquestados mediante ricos dispositivos experienciales que el barroco instaló como modo de encuentro colectivo. De este modo:

La fiesta barroca, en Europa y en América, aglutinadora de todas las artes y transformadora de los espacios urbanos durante el día y la noche, fue por definición efímera, y si ha pervivido su memoria en la actualidad ha sido esencialmente gracias a las relaciones festivas editadas –muchas veces con ilustraciones–, en cada ocasión (Mínguez *et al.*, 2012: 21).

Para nuestro caso, intentamos penetrar de manera transversal en los mecanismos, procedimientos y materializaciones creativas y de imaginación mediática descrita en los procedimientos concretos que caracterizaron a la fiesta barroca hispanoamericana, abordando los ejercicios de curaduría y comisariado que dieron lugar a los programas simbólicos en torno a los que giraban las celebraciones, como lo reflejan en el presente volumen el texto de José Luis Acosta, Camila Borrás, Manuela González y Andrés Naranjo. Esta exploración da paso al lugar de la emblemática, la elaboración de jeroglíficos y los modos de diseminación e hibridación con otras prácticas contenidas en la contribución de Isabel Castaño, Alejandro Gómez, Felipe Mejía, Natalia Moreno y Ángela Tobón.

Posteriormente se abordan manifestaciones concretas de carácter arquitectónico (Ángela Salazar, Deicy Pareja, Juan Gabriel Jaramillo y Manuel Valencia), y los carros alegóricos (Estefanía Jiménez, Nicolás Arbeláez, Alejandra Henao y Manuela Recio), para llegar finalmente al ámbito del cuerpo y las manifestaciones teatrales (Paula Álvarez, Ana Bolívar, Ximena Flórez y Kelly Velásquez).

Si bien estas exploraciones no agotan el ámbito de la fiesta barroca, sí alcanzan a delinear los tópicos más importantes de su funcionamiento como un complejo dispositivo intermedial y esbozan algunos mecanismos de transmediación que alumbran otras comprensiones de estos procesos para el momento actual.

Juguetes filosóficos: el entretenimiento y la experiencia como ejes en la creación y diseño de dispositivos⁵

Como se puede apreciar en la tabla 1 (tomada de Wade, 2004), el siglo XIX fue prolífico en invenciones vinculadas a la óptica y a la indagación acerca del color, el movimiento, la visión y la percepción, desarrolladas en un momento de no separación institucional entre física y filosofía. La aparición de estos aparatos se vincula con el posicionamiento de la ciencia experimental: un modo de conocer que pasa de la contemplación a la observación sistemática y la manipulación de fuerzas físicas.

Tabla 1. Cronología de instrumentos y juguetes filosóficos del siglo XIX

| Instrumento/Juguete | Inventor | Año | Publicación |
|----------------------|--------------------|------|-------------|
| Cronómetro | Thomas Young | 1802 | 1807 |
| Caleidoscopio | David Brewster | 1816 | 1819 |
| Taumatropo | John Paris | 1825 | 1827 |
| Caleidófono | Charles Wheatstone | 1827 | 1827 |
| Anortoscopio | Joseph Plateau | 1829 | 1836 |
| Fantasmascopio | Peter Mark Roget | 1831 | 1834 |
| Estereoscopio | Charles Wheatstone | 1832 | 1838 |
| Fenaquistiscopio | Joseph Plateau | 1833 | 1833 |
| Disco estroboscópico | Simon Stampfer | 1833 | 1833 |
| Dædaleum/Zootropo | William Horner | 1834 | 1834 |
| Cronoscopio | Charles Wheatstone | 1840 | 1845 |
| Reloj eléctrico | Alexander Bain | 1840 | 1852 |
| Pseudoscopio | Charles Wheatstone | 1852 | 1852 |
| Telestereoscopio | Hermann Helmholtz | 1857 | 1857 |
| Taquistoscopio | Alfred Volkmann | 1859 | 1859 |

Fuente: Nicholas J. Wade (2004), "Philosophical instruments and toys: Optical devices extending the art of seeing", *Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 13, núm. 1, p. 110.

⁵ Una primera versión de este apartado fue publicada en la revista *Artnodes* (Vásquez, 2018). El texto en su versión preliminar, con el contexto, las fuentes y el proceso de escritura, fueron el punto de partida para la construcción de la segunda parte de este libro dedicada al siglo XIX. Por tal razón, y en congruencia con su origen y lugar en la investigación, se reproduce con variaciones y modificaciones respecto a su publicación original.

Como indica Wade (2004), Wheatstone, uno de los representantes más reconocidos y fecundos de esta corriente de ciencia experimental, creador del pseudoscopia y el estereoscopia, entre otros inventos, es a quien se le atribuyen los dos tipos de designación entonces en boga: instrumentos y juguetes filosóficos (2004: 107-108).

Tanto Wheatstone como sir David Brewster fueron enfáticos al defender las posibilidades de conectar bellas artes, artes útiles, entretenimiento y ciencia, por medio, tanto de sus juguetes filosóficos, como de tratados que reportaban no solo los principios ópticos que los animaban, sino que además ilustraban su construcción y señalaban las posibilidades de uso para las artes, el espectáculo y el entretenimiento popular. Así, por ejemplo, Brewster (1858: 147) expone las posibilidades del caleidoscopia como una herramienta que podría simplificar las actividades de diseño de patrones complejos en los ámbitos de la arquitectura, la decoración, la joyería e, incluso, en la elaboración de alfombras.

Igualmente, en un apartado posterior del mismo tratado, Brewster hace sugerencias sobre la manera en la que este curioso dispositivo se convertirá en un recurso potente para el entretenimiento popular, que sirve al mismo tiempo, en sus propias palabras, “para instruir a los jóvenes y para sorprender a los ignorantes” (Brewster, 1858: 154; mi traducción).

Brewster no es ajeno a las provocaciones sugerentes de las combinaciones posibles entre proyección, movimiento, sonido y efectos caleidoscópicos, de tal manera que su interés por estas teorías y el espacio que le dedica en su disertación va a dar lugar a lo que imagina como “usos posibles del caleidoscopia para fines de entretenimiento” (Brewster, 1858: 134-147; mi traducción), refiriéndose a que las combinaciones de formas y colores derivadas de la visualización caleidoscópica podrían vincularse con piezas musicales concebidas según los patrones obtenidos de la visualización y, además, proyectarse por medio de fuentes lumínicas.

Así mismo, para Wheatstone (1827) es evidente, en primera instancia, el uso del término juguete filosófico y, en segundo lugar, la combinación, por un lado, de acústica y óptica⁶ y, por el otro, de demostración y entretenimiento, como estrategias para generar curiosidad en los observadores, cuanto para favorecer los procesos de recordación. Wheatstone reseña la conexión nominal

⁶ Este tipo de mixtura mediática tendrá un desarrollo particular bastante sugerente para el estudio de la intermedialidad, a través de lo que se va a conocer como colorofonía o *colour music* (Jameson, 1844). Sin embargo, la exploración de este lugar mediático específico excede los alcances del presente trabajo.

con el invento de Brewster indicando, sin embargo, la especificidad técnica de su artilugio –el caleidófono– en términos de composición y funcionamiento.

De este modo, para dar cuerpo a la idea de juguete filosófico, Wheatstone plantea que:

La aplicación de los principios de la ciencia con fines ornamentales y divertidos contribuye, en alto grado, a hacerlos ampliamente populares; porque la exhibición de experiencias llamativas induce al observador a investigar sus causas con interés adicional, y le permite recordar sus efectos de forma más permanente (1827: 344; mi traducción).

Estos dispositivos, los experimentos derivados de ellos y las posteriores aplicaciones en diversos ámbitos –sus usos posibles– son, en la perspectiva de Crary (2008: 35), la consecuencia de lo que la relación entre la óptica fisiológica y las postimágenes retinianas le legó a la sociedad decimonónica. Esto, a partir de la exploración de las posibilidades de la visión periférica, la binocularidad, entre otros fenómenos, en un momento histórico en el que la cultura se hacía consciente del papel del cuerpo en la percepción del mundo sensible, de la necesidad de establecer conceptos que permitieran dar cuenta de dichos procesos –incluso medirlos– y de las potencialidades de la experimentación lúdica con la percepción.

En este sentido, los juguetes filosóficos fueron, en cuanto dispositivos, el resultado de complejos agenciamientos entre las dinámicas de la ciencia experimental en boga, la imaginación mediática y las diversas apropiaciones culturales de los artistas, empresarios y públicos. Las mismas dieron lugar a una interesante apertura al juego con los sentidos y sus posibilidades en términos de conocimiento y, a la vez, de entretenimiento, que derivarían en formas de subjetivación inéditas hasta ese momento histórico.

Esto no era solo un punto de contacto y transferencia accidental, resultante del préstamo de ciertos aspectos traídos de un campo a otro, sino más bien desarrollos y fabricaciones que tensaban vasos comunicantes entre saberes, artes y técnicas. De este modo, los dispositivos se convirtieron en auténticas “máquinas de hacer experiencias” con propósitos distintos según su contexto de apropiación.

Este tránsito –el de los juguetes filosóficos a los espectáculos– suponía un paso de los objetos a sistemas articulados de acuerdo con las lógicas de los gabinetes de curiosidades, los gabinetes físicos, ópticos o de máquinas, para luego integrarse en estructuras más complejas con actos taumatúrgicos de

artistas nómadas que recorrieron toda América provenientes de España y otras latitudes, para divulgar sus maravillas y sorpresas.

Los diversos autores que se han ocupado de los espectáculos ópticos resaltan el carácter híbrido de los dispositivos y espectáculos objeto de análisis; en este sentido, Varey (1972: 42), refiriéndose a la transformación del *tutilimundi* en el teatrillo óptico o teatrillo pintoresco mecánico, advierte la dificultad de definir estas prácticas por situarse por fuera de toda delimitación reconocible por los campos académicos establecidos. Así lo sugiere el autor cuando muestra cómo:

El *tutilimundi* o *mundo nuevo* era un entretenimiento análogo, aunque más bien callejero. Pero esta diversión rudimentaria se desarrolla con los años y, gracias a expertos técnicos, se inventa el teatrillo óptico, o teatrillo pintoresco mecánico, donde el efecto se deriva de escenas en perspectiva, figuras recortadas y elaborada *mise-en-scène*; no son representaciones de títeres propiamente dichas, aunque a veces se combinaron con ellas para formar una diversión híbrida, muy difícil a veces de definir (Varey, 1972: 42).

Por su parte, Gómez (2002) anuncia el carácter anómalo de estos espectáculos por no estar en clara relación con los géneros discursivos vigentes y mucho menos con los cánones de época, en el caso particular de la comedia de magia, una actividad performativa en la que se incorporaron con frecuencia linternas mágicas modificadas, fantasmagorías, dioramas, entre otras tecnologías escenográficas propias de tramoyistas. Así, Gómez sugiere que:

Si bien los efectos visuales y sonoros coparán la atención del público hacia estas obras, por el contrario, la acción narrativa de diálogos pasa a ocupar un segundo plano: es más importante ver que oír (sobresalen los rasgos visuales frente a los literarios). Por tanto, la comedia de magia puede ser entendida como subliteratura: lo espectacular se antepone al texto, con lo que las “máquinas” utilizadas interesan más al espectador que el diálogo y los propios personajes (2002: 96).

En una línea argumentativa análoga, tanto Marta Dujovne y Ana María Telesca (1995), como Graciela Montaldo (2016), se refieren a los salones de vistas, un conjunto de espacios que agruparon juguetes ópticos, teatros mecánicos, autómatas y objetos de la más diversa naturaleza en el contexto argentino, indicando la manera en que constituyeron un escenario de recepción alternativo que no reñía con las formas aceptadas de lo culto, generalmente asociadas con lo letrado y las formas artísticas canónicas. De este modo,

Lo particular de esos espectáculos era que allí, bajo el anuncio de alguna novedad, había de todo, objetos que requerían ser vistos y que eran vistos en un contexto público: pinturas, panoramas, linternas mágicas, cuadros, vistas ópticas y también cuadros de pelo y bordados; también teatros mecánicos, con autómatas, cuadros mecánicos y polioramas, cuadros vivos e imitaciones de estatuas. En muchos de ellos, como en las exposiciones de cera, las linternas mágicas y panoramas, se destacaban también las posibilidades educativas para dar a conocer figuras históricas y acontecimientos culturales. La novedad más destacable entonces es el modo en que se integran la exhibición y la sociabilidad en la nueva experiencia del espectáculo (Montaldo, 2016: 81-82).

De otro lado, Fernández (2006) da cuenta del extraño carácter de los dispositivos ópticos y los espectáculos derivados de ellos, situándolos en los márgenes que conectan el arte con la ciencia; el entretenimiento con la demostración; y la educación con la curiosidad popular, dejándolos, nuevamente, por fuera de su consideración habitual como formas de lo precinematográfico. Así, este autor plantea que:

[...] los dispositivos ópticos [...] son ante todo el producto de un saber racional acerca de la naturaleza y sus posibilidades, y de ahí una utilidad que trasciende el mero divertimento, lo que explica que siempre aparezcan en pie de igualdad con otras tecnologías científicas en experimentos y libros de divulgación, al tiempo que participan del mismo carácter espectacular que éstos [...] (2006: 64).

El señalamiento que sugiere desde varios autores la indeterminación de un conjunto de fenómenos mediales que no caben en los moldes de la clasificación cultural –usualmente amparados en la diferenciación entre artes populares, artes liberales y artes mecánicas–, dibujaron para nosotros una oportunidad expedita para intentar una aproximación inter- y transmedial. De esta manera, se abordaron cuatro tipos de espectáculo a fin de constatar nuestra intuición: los gabinetes ópticos, abordados por Sara Gallego y Elizabeth Montoya; el espectáculo de variedades, explorado por Jennifer Ballestas, Valeria Zapata e Isabel Restrepo; la fantasmagoría en su versión española, descrita por Johny Galvis, Alejandro Agudelo y Sebastián Morales; y, finalmente, los dispositivos mediúmnicos surgidos en el contexto del espiritismo argentino, descritos por Daniel García-toro y Juan Fernando Jaramillo.

Dejamos pues en manos del lector un ejercicio de despliegue de la curiosidad por los fenómenos de la imaginación mediática en el circuito hispanoamericano,

con el ánimo de que sirva de pretexto y provocación para nuevas indagaciones, ampliaciones y discusiones sobre las variaciones posibles en las comprensiones de lo inter- y lo transmedial, a partir de la singularidad de las genealogías regionales y de las formas históricas de convergencia de medios, artes, técnicas y prácticas expresivas.

Referencias

- Alsina, Pau, Rodríguez, Ana y Vanina Y. Hofman (2018), “El devenir de la arqueología de los medios: derroteros, saberes y metodologías”, *Artnodes*, Barcelona, núm. 21, disponible en: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3251>.
- Altick, Richard D. (1978), *The Shows of London*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Brewster, David (1858), *The Kaleidoscope: Its History, Theory and Construction: with Its Application to the Fine and Useful Arts*, Londres, Inglaterra, J. Murray, disponible en: <https://goo.gl/hcqHe3>.
- Bruno, Giordano (1973), *Mundo, magia, memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, España, Taurus.
- Burbano, Andrés (2013), “Informe del proyecto ‘Invenciones en los bordes de la historia’”, *Artnodes*, Barcelona, núm. 13, disponible en: <https://bit.ly/375Kg6r>.
- Crary, Jonathan (2008), *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, España, Cendeac.
- Díaz de Bustamante, José María (2000), “El autor”, en: Atanasio Kircher (2000 [1645]), *Ars Magna Lucis et Umbrae. Liber decimus* Santiago de Compostela, España, Universidad Santiago de Compostela.
- Dicker, Barnaby (2013), “Variantology”, *Art History*, Inglaterra, vol. 36, núm. 5, disponible en: <https://bit.ly/2piC41t>.
- Dujovne, Marta y Ana María Telesca (1995), “Museos, salones y panoramas: La formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX”, en: *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y espacio*, México, D. F., sitio web: Unam, disponible en: <https://bit.ly/2q2FMgh>.
- Elleström, Lars (2010), “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, en: *Media Borders. Multimodality and Intermediality*. Nueva York, Estados Unidos, Palgrave Macmillan.
- Elleström, Lars (2017), “Transfer of Media Characteristics Among Dissimilar Media”, *Palabra Clave*, Bogotá, vol. 20, núm. 3, disponible en: <https://bit.ly/373y4TE>.
- Fernández, Luis Miguel (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, España, Universidad Santiago de Compostela.
- Flocon, Albert (1993), “Prefacio. Jamnitzer: orfebre del rigor sensible”, en: Wentzel Jamnitzer [1568], *Perspectiva corporum regularium*, Madrid, España, Siruela.

Foucault, Michel (1980), "Nietzsche, la genealogía, la historia", en: *Microfísica del poder*, Madrid, España, La Piqueta.

Foucault, Michel (1984), *La arqueología del saber*. México D. F., Siglo XXI.

Freeman, Matthew (2014), "The Wonderful Game of Oz and Tarzan Jigsaws: Commodifying Transmedia in Early Twentieth-Century Consumer Culture". *Intensities: The Journal of Cult Media*, Inglaterra, núm. 7, disponible en: <https://bit.ly/2Xply1>.

Freeman, Matthew (2015), "Up, up and across: Superman, the Second World War and the Historical Development of Transmedia Storytelling", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Inglaterra, vol. 35, núm. 2, disponible en: <https://bit.ly/32NvGgv>.

Freeman, Matthew (2016), *Historicising Transmedia Storytelling, Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds*, Nueva York, Estados Unidos, Routledge.

Freeman, Matthew, Camilo Tamayo y Esteban Morales, eds., (2018), *Arqueología transmedia en América Latina: mestizajes, identidades y convergencias*, Medellín, Colombia, Editorial EAFIT.

Gómez, Rafael (2002), "La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico", *Historia y Comunicación Social*, Madrid, vol. 7, pp. 89-107.

Hankins, Thomas L. y Robert J. Silverman (1999), *Instruments and the Imagination*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Hernández Barbosa, Sonsoles (2013), *Sinestras. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, España, Abada Editores.

Huhtamo, Erkki (2013), *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Jameson, D. D. (1844), *Colour-Music*, Londres, Inglaterra, Smith, Elder and Company.

Jenkins, Henry (2008), *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, España, Paidós.

Kircher, Atanasio (2000 [1645]), *Ars Magna Lucis et Umbrae. Liber decimus*, Santiago de Compostela, España, Universidad Santiago de Compostela.

Kluitenberg, Eric (2011), "On the Archaeology of Imaginary Media", en: Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, eds., *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, California, University of California Press.

Mínguez, Víctor *et al.* (2012), *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808) triunfos barrocos: volumen segundo*, Castelló de la Plana, España, Publicaciones de la Universidad Jaime I, Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Moller, Natalia (2012), “Entrevista con Siegfried Zielinski”, sitio web: *La Fuga*, 14, disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-con-siegfried-zielinski/531>.

Montaldo, Graciela (2016), *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*, México, Fondo de Cultura Económica.

Nietzsche, Friedrich (2005), *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, España, Alianza.

Pániker, S. (2008), *Asimetrías: Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre*, Barcelona, Debate.

Parikka, Jussi (2012), *What is Media Archaeology?* Cambridge, Massachusetts, Polity Press.

Sánchez Menchero, Mauricio (2002), “Hacia una historia cultural de las diversiones públicas. Estudios culturales sobre el juego, la risa y el sobrecogimiento”, *Estudio sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 13, núm. 26, diciembre, <https://bit.ly/2pphE7e>.

Schaeffer, Jean Marie (2002), *¿Por qué la ficción?*, Toledo, España, Lengua de Trapo.

Scolari, Carlos, Paolo Bertetti y Matthew Freeman (2014), *Transmedia archaeology: storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*, Inglaterra, Palgrave Macmillan.

Varey, John Earl (1972), *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: Estudio y documentos*, Londres, Inglaterra, Tamesis Books.

Vásquez, Mauricio (2015), “Arquitectura de experiencias inmersivas y sistemas intermediales. Claves para el análisis y el diseño”, en: Clemencia Ardila, Inke Gunia y Sabine Schlickers, eds., *Estéticas de la autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*, Medellín, Universidad de Hamburgo y Fondo Editorial EAFIT.

Vásquez, Mauricio (2018), “Variantología de lo transmedial entre España y Latinoamérica: Espectáculos públicos e hibridación mediática en los siglos XVIII y XIX”, *Artnodes*, Barcelona, núm. 21, <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3189>.

Wade, Nicholas J. (2004), “Philosophical Instruments and Toys: Optical Devices Extending The Art of Seeing”, *Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 13, núm. 1, disponible en: <https://bit.ly/2qVmFVc>.

Wheatstone, Charles (1827), “Description of the kaleidophone, or phonic kaleidoscope: a new philosophical toy, for the illustration of several interesting and amusing acoustical and optical phenomena”, *The Quarterly Journal of Science, Literature and Art*, Londres, vol. 23, disponible en: <https://goo.gl/z4hikh>.

Yates, Frances Amelia (2005), *El arte de la memoria*, Madrid, España, Siruela.

Zielinski, Siegfried (1999), *Audiovisions: Cinema And Television as Entr'actes in History*, Amsterdam, Holanda, Amsterdam University Press.

Zielinski, Siegfried (2007), “En vez de búsquedas en vano, hallazgos fortuitos: préstamos metodológicos y afinidades para una arqueología de la visión y la escucha a través de medios técnicos”, en: Andrés Burbano, ed., *Siegfried Zielinski: Genealogías, visión, escucha y comunicación*, Bogotá, Colombia, Universidad de los Andes.

Zielinski, Siegfried (2011), *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*, Bogotá, Universidad de los Andes.

Zielinski, Siegfried (2015), “Why and How Anarchaeology and Variantology of Arts and Media can Enrich Thinking about Film and Cinema. Nine Miniatures”, en: Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, y Andrea Mariani, eds., *At The Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories. XXI Convegno Internazionale di Studi Sul Cinema - XXI International Film Studies Conference*, Udine, Italia, Universidad de Udine.

Zielinski, Siegfried y Silvia Wagnermaier (eds.) (2005), *Variantology I. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*, Colonia, Alemania, Buchhandlung Walther König.

Zugasti, Miguel (2005), *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, España, Pre-Textos.

Variantología: Relaciones de tiempo profundo entre artes, ciencias y tecnologías *Una entrevista (ficticia)*

Siegfried Zielinski

Traducción a cargo de Andrés Burbano

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch1>



Observaciones preliminares

En esta entrevista figurada responderé a preguntas fundamentales sobre los temas, los intereses epistémicos, los métodos y los aspectos teóricos de mis estudios. Mis interlocutores en esta conversación son básicamente ficticios. Se trata de un académico de la Universidad de Teherán, otro de la Universidad de Nueva York en Abu Dabi y de un joven colega chino que trabaja para una famosa universidad de Shanghái. Los tres investigan y enseñan en el campo de los medios y los estudios sobre la comunicación. Su formación se concentra fundamentalmente en los métodos de las ciencias sociales y los estudios empíricos. Ambos comparten un profundo escepticismo con respecto al campo de la arqueología de los medios o, incluso, sobre la (an)arqueología de los medios, el cual resulta nuevo para ellos y, sobre todo, oscuro. Tendré entonces que explicar mi trabajo a esos intelectuales a quienes pertenece el futuro, no necesariamente para justificarme a mí mismo. (Incluso si llegara a tomar un poco más de tiempo en el caso del mundo musulmán, pues estoy convencido de que, como tendencia histórica, nuestro mundo se está aproximando nuevamente a Oriente).

La entrevista comienza con una pregunta que suele llegar al final:

¿Podría, por favor, presentarse brevemente hablando sobre sus intereses recientes y prioridades de investigación para el futuro cercano?

Actualmente trabajo en paralelo en cuatro temas diferentes y varios formatos para la presentación de problemas o fenómenos complejos:

1. En el proyecto *Mecánicas Sacerdotales (Priest Mechanics)* intento investigar una dimensión específica de las genealogías de la medición y del control del tiempo, en resumen, del trabajo de relojería como la maquinaria maestra de las *diversas modernidades*. En mis investigaciones sobre las máquinas inteligentes, por un lado, y las tradiciones de las llamadas “*bachelor machines*”, por el otro, caí en cuenta de la interdependencia específica existente entre prácticas religiosas y trabajo tecnológico. Varios monjes, sacerdotes, teólogos de diferentes tradiciones (budismo, cristianismo, confucianismo, mahometismo, judaísmo, etcétera) también fueron ingenieros y mecánicos de gran talento y precisión (el filósofo catalán Ramon Llull dijo que todo buen filósofo es también un buen mecánico; del mismo modo Masahiro Mori imaginaba a Buda en su libro de 1974, *The Buddha in the Robot: A Robot Engineer’s Thoughts on Science and Religion*). Y tenían mucho tiempo para desarrollar ideas mecánicas muy complejas para alabar a su Dios y la creación divina. Esta investigación comprende, en este momento, un período de aproximadamente mil años, entre la China del siglo VIII y los siglos XVIII y XIX de la Ilustración europea. Me gustaría profundizarla con estudios de las primeras tradiciones del pensamiento persa sobre la mecánica. Pero hay muy pocos documentos accesibles para mí, por ejemplo, de la Academia de Gundeshapur de los siglos VI y VII d. C.

2. Bajo el título *Materiología y variantología (Matériologie & Variantology)* trato de resumir de manera puntual los pensamientos teóricos y metodológicos básicos para mis actividades de investigación y docencia de las últimas décadas. En capítulos como “Más allá de la(s) disciplina(s)”; “Pensar en estilo libre y sin pasamanos”; “Sobre la dialéctica de la verticalidad y la horizontalidad o *mondialité*”; “El conocimiento nunca es provincial ni nacional”; “Pensamiento oceánico vs. territorial”; “Clinamen: materialismo de los encuentros”; o en “Paleofuturismo”, intento esbozar las principales ideas que unen mi investigación sobre el tiempo profundo y las arqueologías de los medios y las artes.

3. Desde hace unos años vengo desarrollando una academia/universidad imaginaria del futuro, especialmente al nivel de educación superior (pregrado y posgrado). Pienso y diseño las nuevas facultades que necesitamos con urgencia para afrontar los complejos retos a los que ya nos enfrentamos y que enfrentaremos aún más en el futuro. Las disciplinas académicas tradicionales

ya no son suficientes para esto. Presenté este proyecto en diciembre de 2019 en el FutureLab del West Bund Art Center en Shanghái. Entre las facultades que me gustaría ver en el futuro hay una que se centra en la capacidad de leer e interpretar los vientos, y en la que se enseñaría la navegación como una nueva técnica cultural.

4. El cuarto proyecto sigue siendo casi un secreto. Desde hace aproximadamente treinta años trabajo en una especie de arqueología materialista de las gradas y las escaleras; las escaleras pertenecen a las formas y motivos más arcaicos de la historia de la civilización humana para comprender el mundo y escenificarlo. *Mecerse hacia adentro y hacia afuera* es el título provisional de este proyecto (o, para decirlo de manera más filosófica, con el título de la disertación de Gilles Deleuze: *Repetición y diferencia*). *Scala rerum, scala idearum*: bajo esta perspectiva trato de discutir acerca de las interconexiones entre el orden de las cosas y el orden de los pensamientos. Y, por supuesto, mi problema es enorme... Reuní tanto material que ahora necesito mucho tiempo para poder escribir este libro: investigar es recopilar; y escribir es tirar la mayor parte de lo que se ha recopilado.

Más allá de los diversos temas y campos energéticos de mi investigación, llevo varios años experimentando con formatos distintos a los que resultan familiares para las instituciones académicas y culturales convencionales. Entre ellos se encuentran principalmente exposiciones de gran formato, como es el caso de “*Parcours del pensamiento*”¹ que estoy desarrollando junto con Peter Weibel; se trata de realizaciones cinematográficas de mis arqueologías mediáticas, como las que comencé hace casi treinta años,² o mis más recientes experimentos arqueoacústicos. Actualmente estoy escribiendo textos líricos, con música del compositor F. M. Einheit, miembro fundador de la banda de vanguardia berlinesa *Einstürzende Neubauten*.³

¹ *Gedanken-Parcours* es también parte del proyecto *Critical Zones* que Bruno Latour y Peter Weibel materializaron como una exposición en 2020. Apoyé esta propuesta con un seminario de investigación y un proyecto de exposición para Bruno Latour en la Universidad de Arte y Diseño de Karlsruhe.

² Este proyecto se denominó *100 – Twenty Short Films on the Archaeology of Audiovisions*, se realizó entre 1991 y 1992 en la Universidad de Salzburgo en Austria, junto con Alois Pluschkowitz. Era nuestra forma de responder a las *Histoire(s) du cinéma* que Jean-Luc Godard había iniciado en 1989.

³ Por el momento, los catorce episodios son exhibidos en la plataforma web del compositor y director Teodor Currentzis en San Petersburgo: MusicAeterna. Véase por ejemplo el episodio sobre el océano y los vientos: https://musicaeterna.org/en/media/fm_11_ocean/.

Usted es uno de los fundadores del campo de investigación y enseñanza de la arqueología de los medios. Explícitamente, escribió sus primeros textos sobre este tema a principios de la década de 1990. ¿Hay algún avance significativo en los estudios de arqueología de los medios?

En primer lugar, es significativo que la arqueología de los medios haya sido ampliamente aceptada en las facultades de Humanidades y que se haya establecido como un campo de investigación y docencia en muchas universidades y academias de arte. Hasta el momento he sido invitado por institutos de todo el mundo para hablar sobre el tema. Se necesitaron unos treinta años para lograr este reconocimiento del campo, pero como sabemos, este no es mucho tiempo dentro del mundo académico.

Lo que ha sido sorprendente en los últimos años es el intento de captar aún más radicalmente el concepto de *tiempo profundo* que he adaptado para la investigación sobre los medios. Esto implica cuestionamientos sobre los fundamentos paleontológicos materiales de nuestra cultura digital actual. ¿De dónde vienen las cosas con las que nos comunicamos? ¿De qué material geológico/físico se puede derivar directa e indirectamente? ¿Cuál es la relación entre recursos y producción, y cómo se puede desarrollar una arqueología de los medios y su ecología para el futuro? Los estudiosos más jóvenes de los medios de comunicación, como Jussi Parikka de Finlandia, o el artista e investigador canadiense Baruch Gottlieb (quien escribió con mi asesoría una disertación doctoral sobre *Nanotecnología: una economía política de las cosas más pequeñas*) están siguiendo esos rastros.

Y, desde una perspectiva cultural, la arqueología de los medios se está haciendo cada vez más horizontal. Eso significa que las preguntas sobre el tiempo profundo de los medios de comunicación se hacen cada vez más no solo en las culturas occidentales, sino también en India, África, América Latina, Irán, Rusia y, por supuesto, China. Mi proyecto *Variantology: On Deep Time Relations between Arts, Sciences and Technologies*, que dirigí entre 2004 y 2011, ciertamente hizo parte de este desarrollo. Produjimos cinco volúmenes de libros de esta serie en idioma inglés, que se ocupan de temas de todo el mundo. Fue un ejercicio de búsqueda de afinidades en las diferencias.

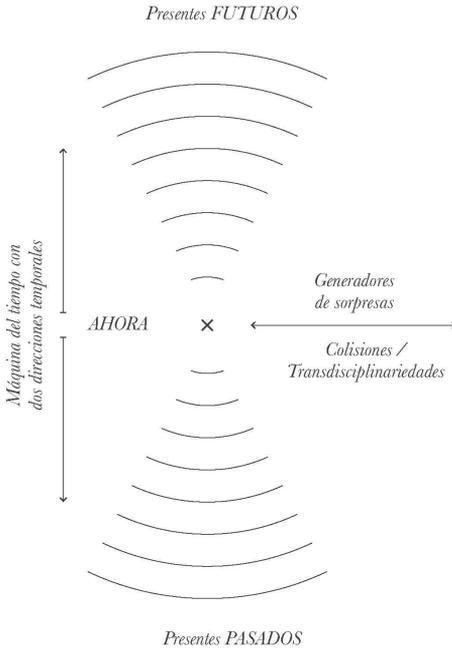


Imagen 1

Acerca de la exploración del tiempo profundo de las relaciones entre el arte, la tecnología y la ciencia: la investigación se mueve a través de presentes pasados y también se dirige hacia presentes futuros. Incidiendo sobre el ahora que en sí mismo no tiene extensión, los generadores de sorpresas se despliegan horizontalmente.

Ilustración: Clemens Jahn.

En una de sus publicaciones recientes, afirmó que la potencialidad utópica de la arqueología de los medios y de sus prácticas artísticas reside en relacionar dos ejes temporales opuestos: uno que retrocede a la profundidad de la cultura que aún no se ha explorado, y otro que apunta, en sentido inverso, hacia un futuro opaco. En el contexto de China y también del Cercano Oriente, como es el caso de Irán, sabemos que la mayoría de las tecnologías de los medios se importaron originalmente de Occidente, fruto del proceso de modernización occidental. En tal contexto, ¿cómo relacionaría usted a través de presentes pasados a las culturas locales con el futuro? ¿Qué tipo de sorpresas se podrían encontrar en este proceso? ¿Y cómo podríamos beneficiarnos teórica o metodológicamente al hacerlo?

Bertolt Brecht describió en la introducción a sus *Teorías de la radio*, el que entonces era un nuevo medio, una parábola útil para nuestra discusión. Resumo rápidamente el texto escrito alrededor de 1928: un joven europeo conoce a un sabio anciano de China. El joven está muy orgulloso de todos los inventos que los europeos han hecho hasta ahora. El hombre de China le pregunta: “¿Qué tienen?”. El joven responde: “Ferrocarriles, automóviles, teléfono”. “Siento tener que [decírselo] –replicó el chino cortésmente–, que esto nosotros ya lo hemos vuelto a olvidar” (Brecht, 2003: 5). Esta parábola nos ayuda a cuestionar y, al mismo tiempo, a desplegar dos conceptos: el concepto de *tiempo profundo* (opuesto a las culturas e historias de tiempo plano) y la noción de *modernidad*.

Permítanme profundizar en ambos conceptos brevemente para responder a sus preguntas.

1. Los medios e, incluso, los llamados *nuevos medios* se convirtieron en productos, infraestructuras y mercancías durante los siglos XIX y XX, como parte del fenómeno de establecimiento del capitalismo industrial occidental. Pero esto no significa que las telecomunicaciones, la telemática, las máquinas inteligentes, las imágenes técnicas o los sonidos se hayan inventado hace solo uno o doscientos años. Simplemente significa que el capitalismo industrial ha explotado el conocimiento del pasado, ha hecho más eficientes los inventos antiguos y ha acelerado su producción como mercancías. Pero las ideas y conceptos para comunicar por medios técnicos, incluso las redes, son mucho más antiguas. En una perspectiva de tiempo profundo, podemos encontrar, por ejemplo: formas cinematográficas en el siglo XVI en Nápoles; artefactos para inteligencias maquínicas en el siglo XIII en Mallorca; complejos autómatas técnicos en el primer Renacimiento de las culturas iraní y árabe (600-1200); o complejas máquinas de relojería en China en el siglo XI. (Por cierto, todos los medios avanzados son máquinas del tiempo, mecanismos de relojería expandidos). El núcleo de todas las tecnoimágenes contemporáneas, la cámara oscura, fue inventada casi en paralelo en el siglo XI, por Ibn al-Haytham, nacido en Basora, y Shen Kuo de Qiantang, hoy Hangzhou, donde se encuentra la Academia Nacional de Arte de China.

Cuando visité el seminario-taller en Teherán, en la primavera de 2019, concentrado en el proyecto *Reset Modernity* de Bruno Latour, me sorprendieron e impresionaron las presentaciones detalladas de los antiguos sistemas de suministro de agua persas conocidos como *Qanat*, pero también los extremadamente simples e ingeniosos sistemas de aire acondicionado antiguos, que funcionan bastante bien sin ningún suministro de energía artificial: el denominado captador de viento, conocido como *bâdgir* (ریگداب)⁴ en persa. De mis estudios sobre telecomunicaciones antiguas aprendí que en el siglo V a. C. el reino persa contaba con una conexión muy rápida entre las ciudades de su enorme imperio. Esto incluía no solo la construcción de calles confiables y puentes sofisticados, sino también de formas tempranas de telegrafía óptica.

⁴ Supe por primera vez del *Qanat / Kâris* en una exposición muy interesante en el *Deutsches Bergbau-Museum Bochum*, realizada entre el 2004 y el 2005, con el título "*Persiens antike Pracht - Bergbau - Handwerk - Archäologie*". El catálogo de dos volúmenes de gran formato se publicó en Bochum 2004.

Cuando invité al notable físico, matemático e historiador de las ciencias Dai Nianzu, de origen chino, a un taller en la Universidad de Colonia, hace unos quince años, nos mostró los bocetos de un juego de mesa llamado “Presentación de combate entre piezas de ajedrez” descrito por Liu An, quien vivió en China entre los años 179 y 122 a. C. De manera específica, este juego del siglo II a. C., era un autómatas arcaico para jugar ajedrez. Estaba basado técnicamente en principios del magnetismo, en el conocimiento de su funcionamiento y materialidad. El colega Xu Fei de la Universidad de Hefei, un espléndido físico, arqueólogo y experto en acústica, trajo el modelo de una flauta de hueso con siete agujeros (*Gudi*), que había encontrado en unas tumbas de unos siete mil u ocho mil años de antigüedad. El momento más asombroso fue cuando el profesor Xu Fei tocó la flauta e interpretó lo que hoy denominamos *música moderna*.

2. Lo anterior nos conduce a la gran pregunta: ¿qué es la modernidad?, ¿qué es lo moderno? Solo utilizo este término problemático en plural, pues ha sido creado por pensadores europeos para establecer hegemonías epistémicas sobre el resto del mundo. Parto de que no hay una sola “edad moderna”, sino diferentes variantes de períodos o constelaciones modernas, como propone Lisa Rofel en su libro *Other Modernities* (1999) sobre China. El antropólogo García Canclini, nacido en Argentina, propuso para su continente la realidad de varias modernidades en su libro *Culturas híbridas* de 1990: “No llegamos a una Modernidad, sino a varios procesos de modernización desiguales y combinados” (citado por Larraín, 2004: 140). Los académicos más interesantes de América del Sur que trabajan en el campo de la integración de tecnologías digitales en la arquitectura, la planificación urbana, el arte y el diseño también son investigadores del tiempo profundo, como José-Carlos Mariátegui de Perú con su proyecto ATA (Alta Tecnología Andina) o Andrés Burbano con la coedición del número especial de la revista *Dearq*, en la Universidad de los Andes en Bogotá.⁵

Cuando hablo de *constelaciones* lo hago en el sentido de que, cuando están en un proceso de permanente transformación, pueden denominarse *modernas*, han evolucionado en varios períodos de tiempo, en diferentes regiones del mundo, y probablemente continuarán haciéndolo en el futuro. Desde la perspectiva de las relaciones temporales profundas entre artes, ciencias y tecnologías, entiendo cierta actitud hacia el mundo como moderna. Esta actitud se caracteriza por una relación experimental con aquello que rodea al individuo y con el lugar en

⁵ *Otras computaciones* (2020), núm. 27, disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/toc/dearq//27>, consulta: 8 de agosto de 2020.

el que vive. Este tipo de conexión no se distingue precisamente por ser una relación caracterizada por el ensayo, la apropiación o la explotación. Desde este punto de vista, el mundo es entendido como algo que se puede cambiar, de la misma manera que el individuo es entendido como el conjunto de lo “otro” que lo rodea, como aquello que puede ser cambiado. Idealmente, ambos cambian para beneficio mutuo: el mundo, la atmósfera en la que vivimos y nosotros mismos.

Mi criterio más importante de *excelencia* para el abordaje de la historia, en el presente y en el futuro, es la variedad, la multiplicidad, el máximo de diversidad que podemos alcanzar (estos tres conceptos pertenecen a un mismo campo semántico). Puede resultar trivial afirmar que cada minuto estamos perdiendo muchas especies biológicas únicas. La variedad se ha reducido enormemente en el pasado reciente. La estandarización mundial de la tecnología para el mercado global puede proporcionar ventajas económicas para las empresas individuales o corporaciones. Pero también ha dado lugar a un enorme aumento de la estandarización, básicamente un empobrecimiento de la cultura tecnológica. A la larga, la estandarización supone hacer superfluos el pensamiento y la actuación culturales. Por supuesto, esto también es muy importante para las ciudades y la planificación urbana del futuro. Las grandes ciudades, las metrópolis, desarrollan sus identidades específicas por medio de choques culturales y heterogeneidades. El formato multimedia de *Varieté* se ha inventado precisamente en las grandes ciudades. En un sentido específico, las metrópolis son plataformas/escenarios para una multiplicidad de identidades diversas. Ahora, por ejemplo, asesoro a un joven arquitecto de Teherán en una tesis doctoral que trata sobre este tipo de interdependencias en la historia de la capital iraní.

La dimensión utópica de la máquina del tiempo que he propuesto a partir de la investigación sobre el tiempo profundo de los medios o la (an)arqueología de los medios, consiste en permitir que los dos ejes/flechas del tiempo (que ustedes mencionan en su pregunta) choquen de una forma productiva. Espero crear un *generador de sorpresa* (concepto acuñado por el biólogo Mahlon Hoagland) al volver a explorar la rica heterogeneidad y variedad de presencias pasadas y dejar que colisionen con nuestras experiencias reales y nuestras expectativas sobre el futuro. Lo nuevo que encuentro en lo viejo es la multiplicidad de ideas, soluciones, conceptos, modelos y la posibilidad de activar esta cualidad para los tiempos venideros. Lo viejo que encuentro en el ahora son las tendencias

agresivas hacia un mercado, una verdad, una religión, una cultura... Para mí la “cosmotécnica” (Hui, 2016) es una contradicción interna. Mi interés epistémico contrarresta cualquier estrategia de universalización.

Permítanme darles otro ejemplo: no solo desde que internet se estableció como un medio masivo existe una enorme necesidad de comunicaciones privadas protegidas, o incluso secretas; ya a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento europeo se había desarrollado una gran variedad de tácticas y estrategias en criptología y esteganografía. La gente había sido extremadamente inventiva para proteger sus mensajes. Podemos aprender mucho de eso hoy. Tengo mucha curiosidad por aprender más sobre las tácticas criptológicas en el mundo árabe, chino e iraní.

Y permítanme una última observación que es importante en este contexto: la investigación del tiempo profundo debería enseñarnos modestia a nosotros los terrícolas. La Tierra definitivamente no fue creada por manos humanas. Los seres humanos/la humanidad en su conjunto han existido en una fracción de segundo dentro del largo desarrollo del universo en el que vivimos. Necesitamos el planeta Tierra para nuestra existencia. ¿Pero nos necesita el planeta? ¿Hemos sido buenos con nuestro anfitrión? Lo dudo mucho. Instalamos tecnologías cuyos efectos desastrosos se verán en el futuro incluso dentro de miles de años. Aún más: si miramos el mundo de las comunicaciones en un sentido más específico, no debemos olvidar que ha existido comunicación mucho antes de que los humanos comenzaran su civilización, y que habrá una gran variedad de formas de comunicación después de que los humanos hayan abandonado la escena. “*Time without end: Physics and biology in an open universe*”: este es un maravilloso artículo de Freeman J. Dyson (1979) que tuvo una gran influencia en mí. Se refiere a la dimensión cósmica de la investigación sobre los medios de comunicación en el tiempo profundo, la más compleja y la más desafiante. Michel Serres ha escrito sobre ideas similares, menos matemáticas, más filosóficas, en su libro *El contrato natural* de 1990.

Al aplicar el concepto de “arqueología prospectiva” al estudio de la comunicación urbana en las megaciudades de Oriente, Oriente Medio y Occidente, encontramos numerosos ejemplos en los que los edificios patrimoniales del pasado se hibridan suave o torpemente con las técnicas y tecnologías actuales, incluidas las tecnologías de los medios. Proyectan sombras del futuro sobre el presente, por así decirlo. ¿Cómo podemos revelar más posibilidades alternativas para nuestro futuro colectivo basándonos en los conocimientos de la arqueología de los medios en tales casos? ¿Hay ejemplos similares en Berlín que pueda compartir con nosotros?

No soy un experto en urbanismo, pero lo que dije antes en términos más generales también se aplica a las condiciones urbanas y a la convivencia en las grandes ciudades. La heterogeneidad y la diversidad deben ser los criterios decisivos para el desarrollo de la excelencia en nuestras relaciones culturales y sociales. No necesitamos constantemente más y más de lo mismo, pero un poco sí de algo más alto, más rápido o más grande; necesitamos el desarrollo de una diversidad emocionante y habitable: en el teatro, el cine, en las librerías, en los restaurantes, en los edificios, parques, en la naturaleza cultivada y también en la internet. Solo observen la recreación del diseño de ropa tradicional china para el desarrollo de nuevos conceptos estéticos en la moda actual o el diseño de productos: ello ha catapultado a la cima del mundo de la moda a diseñadores como Uma Wang, y a talentos más jóvenes de Shanghái o Shenzhen. Aquellas culturas que son planas en términos de tiempo (culturas de tiempo plano como Estados Unidos, por ejemplo) no tienen tanta experiencia estética. En 2006, la artista y diseñadora iraní Nina Ghafari me sorprendió con maravillosas ideas de moda y artefactos para integrar el código de vestimenta requerido por los principios islámicos con hermosos materiales, e incluso con apariencias eróticas, para ambos géneros, femenino y masculino. En su famosa serie de fotografías (*Stripped*, 1995), Shirin Neshat utilizó una interfaz visual casi arcaica, como es el caso de los tatuajes, para hacer declaraciones críticas sobre el papel de las mujeres en el ahora.

Para un futuro que estará altamente influenciado por formas de vida artificiales y máquinas inteligentes, por decir lo menos, la apropiación y el trabajo por medio de técnicas culturales tradicionales es de enorme importancia. Los grandes saltos hacia el futuro tienden, por regla general, a tomar un desvío prudente y productivo por el pasado. Esta idea ha llegado incluso al mundo analítico y empírico de las ciencias en el mundo angloamericano. Adrian Currie publicó el año anterior su ensayo *Scientific Knowledge and the Deep Past* en la famosa serie de filosofía de la ciencia *Cambridge Elements*. El ensayo es un llamado a favor del pensamiento histórico radical como un eficaz instrumento para analizar el presente y el futuro (Currie, 2019).

Los acontecimientos y protagonistas del cambio de paradigma contemporáneo hacia el biodiseño y las *exteligencias* artificiales, caminan por una delgada línea entre la investigación de lo físico y lo metafísico, entre el comando algorítmico preciso y la magia indistinta, entre *res extensae* (cosas extendidas) y *res cogitans* (pensamiento, cosas no extendidas), como René Descartes concibió la distinción.

Henry Corbin (1903-1978), experto en misticismo iraní-islámico, lo describe con el término “*mundus imaginalis*”, esto es, un mundo intermedio de conocimiento extremadamente atractivo al que pertenecen las “imágenes flotantes” de la imaginación cognitiva y activa (*Einbildungskraft*). Entiende el ser de los propios cuerpos insustanciales del mundo intermedio, que también concibe como no-lugar (que, como se sabe, es una palabra más para *utopía*), como un “estar en equilibrio”. Se hace “situacional” y se constituye de nuevo una y otra vez. Corbin complementa el imaginario de la imaginación con un “mundo imaginario”, que actúa como embajador “entre el mundo sensual y el inteligible” (1979: 1-19).

La civilización china, por ejemplo, no tenía necesidad de cambios de paradigma dramáticos como los que llevaron al desarrollo de la modernidad europea. Tanto con el *I Ching* como con la *teoría procesual de los cinco elementos* tiene a la mano una historia compacta de ideas y una hermenéutica universal que comprende y describe el mundo en un constante estado de cambio. Incluso incorpora la idea del código binario como instrumento analítico, como lo observó Leibniz ya en el siglo XVII. Mientras tanto, la modernidad europea nos ha enseñado a separar estrictamente las realidades heterogéneas de lo material, por un lado, y las intelectuales o espirituales, por el otro, a pesar de que algunos de sus exponentes más destacados incursionaron felizmente en los tratados de magia y en los laboratorios de aprendices de brujo, con los curanderos y los primeros manipuladores de genes. No cometamos el mismo error de separar aquello que solo se puede pensar en conjunto; encontremos las nuevas realidades híbridas entre sistemas de control calculables y la materia nerviosa y sensible de lo real, con una nueva hermenéutica ampliada que yo denomino *materiología expandida*.

¿Puede explicar con más detalle cómo estos proyectos impulsan su pensamiento teórico sobre el complejo entrelazamiento entre la física y la metafísica, los comandos algorítmicos precisos y la magia incierta? De manera más general, ¿cuál es la relación entre el arte y la teorización propia de la arqueología de los medios?

En primer lugar, cuando hablo de *arte* me refiero a una teoría y una praxis que, por principio, se ve afectada por la ciencia y la tecnología. Y cuando hablo de *ciencias* vislumbro un concepto que es poroso y exhibe una marcada curiosidad por las artes. Si no se dan estos requisitos previos, no tiene sentido reflexionar sobre la importancia de la investigación para las artes (y las ciencias). Además, si nuestro enfoque está en las artes, entonces no necesitamos cualquier

tipo de ciencia. Necesitamos una ciencia poética y con capacidad de pensar poéticamente; necesitamos una ciencia que sea capaz de imaginar el arte, una ciencia que pueda incluso adoptar formas experimentales que podrían calificarse de poéticas.

El trabajo en un estudio o laboratorio consiste en desarrollar, investigar, probar, descartar y lograr resultados. Estas actividades involucran una particularidad de praxis artística que el arte comparte con la ciencia y, en ocasiones, incluso con la industria. Sin embargo, esta particularidad es de mayor importancia en el arte. De hecho, para muchas personas es la característica distintiva del arte: la intuición. Está estrechamente relacionado con la fuente de energía más importante para la praxis artística, *Einbildungskraft*, el poder de la imaginación activa y la proyección.

Pero, si esto no es demasiado para ustedes, también podemos discutir este tema desde el principio y más desde un punto de vista epistemológico. Mi arqueología de los medios específica trata sobre el proyecto de llevar las matemáticas y la imaginación y, quizás a un nivel más general, a la razón calculadora y al pensamiento, más allá en una simbiosis friccional. El término *matemáticas* debe entenderse aquí en su sentido original. Como disciplina específica de la teoría de los números, cuyo significado apenas ha sido definido en nuestros círculos culturales occidentales hasta el siglo XV. Originalmente, el término *mathema* era portador de un significado más amplio. Derivado del griego *manthanein* (aprender, experimentar, comprender), el *ars mathematica* engloba todo lo aprendido, el conocimiento adquirido y disponible, la ciencia en su conjunto. La imaginación, la fantasía, el poder imaginativo, tiene contornos mucho más vagos en su definición. Sin embargo, se pueden identificar dos principios importantes por su ubicación en el pensamiento: la imaginación describe una actividad mental que es tanto opuesta como complementaria a la mente racional; a los teóricos de la IA les gusta hablar aquí de aquellas actividades mentales que no pueden ser algorítmicas, o cuyos algoritmos pueden ser tan complejos que todavía no los conocemos y por lo tanto no podemos calcularlos. Y en su modo pictorial tiene una afinidad más fuerte con la percepción sensual que con la razón o la memoria. Lo que para mí está absolutamente contenido, de manera incuestionable, tanto en conceptos como en paradigmas, es que, sin la imaginación, todo lo sistemático, todo lo que sigue leyes estrictas, sería frío y vacío; incluso, las matemáticas son una pálida apariencia si no se remiten a su contraparte en el pensamiento: la imaginación; del mismo modo en el que la transgresión de tabúes es impensable sin los tabúes.

O, para decirlo sintéticamente: mi trabajo es una defensa constante de la interacción productiva de la racionalidad analítica, descriptiva y la experiencia sensual, tanto como de la especulación.

La infiltración de los medios digitales en la vida cotidiana ha transformado significativamente la estructura temporal de las sociedades y comunidades contemporáneas. La aceleración se ha convertido en una lógica dominante para la mayoría de los procesos sociales en la era digital. En este caso, ¿nuestra capacidad e imaginación para relacionarnos con el tiempo profundo y ver la galaxia de civilizaciones tecnológicas del pasado se han visto afectadas? ¿Es inevitable la distopía tecnológica? ¿Cómo podrían estos cambios afectar nuestra capacidad de innovación tecnológica? ¿Qué pueden hacer los intelectuales?

La *aceleración* es un término problemático si se usa sin ninguna salvedad. En 2019 tardé entre quince y diecisiete horas para volar de Berlín a Shanghái. En 2020, en cambio, por la pandemia, no he podido viajar a ningún destino hasta ahora, ni siquiera en tren (lo que equivaldría a una semana), dado que es completamente imposible. Si quiero viajar dentro de Londres desde, digamos, Piccadilly Circus al mercado de Brixton, necesitaría una hora en automóvil, el mismo tiempo que la gente tardaba en 1900 con las formas de transporte que tenían en ese momento. Algunas experiencias en nuestra vida se han acelerado mucho (como el mercado de valores), otras no, todo lo contrario, se han ralentizado o incluso se han detenido por completo. El planeta tierra no solo se está calentando, está envejeciendo. Ya no está en su estadio juvenil (Lovelock, 2020).

Pero, por supuesto, todos los medios avanzados son *máquinas del tiempo*. Podemos interferir con ellas en determinadas estructuras de tiempo. El tiempo se ha convertido en un objeto técnico. Entonces, podemos acelerar el tiempo, podemos aumentar el tiempo, podemos ralentizarlo, podemos componer rítmicamente el tiempo, podemos congelarlo, si queremos. Cada cámara, cada teléfono (*smartphone*) hace este trabajo. Los *smartphones* son máquinas para actualizar el tiempo. Al actualizar constantemente el tiempo con las presencias conectadas a la internet, perdemos la oportunidad de vivir y disfrutar el presente. He discutido esto en varias publicaciones hace muchos años y he abogado por lo siguiente: para evitar una existencia tan preocupada por el tiempo y, por lo tanto, que se torna paranoica, es útil cultivar una escisión consciente para evitar esa sensación de un tiempo que se percibe de manera similar a como si se estuviera sumido en la melancolía y la amargura de habitar en los anillos de Saturno. Nos organizamos, aprendemos, debatimos

y nos divertimos con las redes tecnológicas. Nos entusiasmos, pensamos, disfrutamos, creemos y confiamos en situaciones autónomas y separadas, cada uno por su cuenta y, a veces, con otras personas. Esto equivale a un acto de equilibrio: en una sola vida tenemos que aprender a existir en línea y estar fuera de línea. Si no lo logramos, nos convertiremos en meros apéndices del mundo que hemos creado, esto es, en una de sus funciones técnicas (cfr. Zielinski, 2013).

Por supuesto, hay un trasfondo filosófico para pensar en esta división. *Elements of the Philosophy of Right* de Hegel (2019) es uno de los textos más fructíferos para la definición rigurosa de conceptos filosóficos que ha producido Alemania. En un apartado del capítulo sobre el Estado (§ 270), Hegel hace una diferenciación que he adaptado para este manifiesto: la diferenciación es entre “existir” y “ser”. Dicha diferencia no solo tiene un papel fundamental en la filosofía de Heidegger, sino también en la diferenciación entre existencia y esencia, entre lo meramente existente y el ser incondicionado. Este emparejamiento entre las diferentes nociones de lo esencial recorre a caballo la historia del pensamiento occidental.

Refirió que un modo idóneo para reconstruir o reprocesar tecnologías de medios antiguos es exhibirlas. Es la inexistencia expuesta o la incompletitud de estos dispositivos antiguos lo que promueve las innovaciones actuales. ¿Podría explicar en qué se diferencian en esencia estas innovaciones tecnológicas de las innovaciones impulsadas principalmente por el gran capital o el poder? ¿Ha implementado algún proyecto para llevar a cabo lo primero?

El mejor ejemplo de nuestra práctica de investigación y exhibición reciente podría ser nuestro proyecto sobre las máquinas inteligentes de Ramon Llull de finales del siglo XIII y principios del XIV.⁶ Este proyecto se adentra en el corazón de lo que hoy se denomina inteligencia artificial, y lo que yo llamo *exteligencia artificial*. Mientras los programas inteligentes con algoritmos de aprendizaje se ejecuten en máquinas externas, este término es menos irritante y engañoso.

El foco de nuestro proyecto *Dia-Logos: Ramon Llull y el arte de la combinación* es el filósofo, lógico y místico mallorquín Ramon Llull (c. 1233-1316), cuya vida y obra siguen fascinando a muchos pensadores, artistas y eruditos

⁶ Véase nuestro libro *Dia-Logos: Ramon Llull's Method of Thought and Artistic Practice* (2019, University of Minnesota Press), editado y escrito con Amador Vega y Peter Weibel. Parte de este proyecto ha sido una gran exposición que se ha mostrado, en diferentes versiones, en el ZKM Karlsruhe, el CCCB de Barcelona y el Museo de la Universidad EPFL en Lausana (Suiza).

en la actualidad. La influencia que ejercen sus conceptos e ideas universales se encuentra en los campos de la literatura, las artes visuales, la música, la filosofía, la lógica, la religión y la política, y sus efectos se extienden hasta la teoría de la información, la informática y la tecnología de medios. La importancia de la combinatoria de Llull para los principios generativos y algorítmicos utilizados para desarrollar tecnologías de medios avanzados es de gran relevancia en la historia de las ideas. En particular, el principio del diálogo absoluto, en el que se basa la obra de Llull, es de gran actualidad ante las urgentes cuestiones que en necesario abordar en materia de transferencia de conocimientos y valores, condición para la convivencia en el reconocimiento mutuo.

Permítanme darles un ejemplo, que conecta nuestro proyecto también con la cultura del conocimiento del tiempo profundo en el mundo oriental. Para Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), uno de los más influyentes fundadores de la lógica matemática, cuyo enfoque y conceptos para el desarrollo de dispositivos como la calculadora revolucionaron los campos de la filosofía y la tecnología, los escritos de Llull fueron una importante fuente de inspiración. Así como los principios de la combinatoria de Llull vinculan el conocimiento de diferentes culturas, por ejemplo, el misticismo cabalístico y la astronomía árabe, los estudios combinatorios de Leibniz también documentan su conocimiento de culturas muy diferentes. En el contexto de sus propios estudios sobre combinatoria, la lógica basada en hexagramas del antiguo texto de adivinación chino *I Ching* (o *Libro de las mutaciones*: 易经) le interesó particularmente. En un famoso manuscrito, Leibniz añadió números arábigos a su diagrama de los hexagramas del *I Ching* para analizar su operatividad. Además de este manuscrito, nuestra exposición también contó con una reconstrucción de la calculadora de Leibniz que, junto con los artefactos de Llull, evidencian la ascendencia de la lógica matemática reciente y los principios algorítmicos que solo son concebibles como la interacción entre conocimientos derivados de diferentes culturas.

Lo que hace que el proyecto de Llull sea tan único desde la perspectiva actual es la profunda conexión entre la ética y las tecnologías de la comunicación que desarrolló con sus máquinas lógicas. Su mensaje más importante fue: ¡no hay entendimiento entre diferentes culturas sin un diálogo intensivo! ¡No hay diálogo sin un lenguaje común! Estos principios se aplican especialmente cuando se trata de dispositivos de fe y religión que escuchan la palabra y se basan en textos, como las poderosas religiones monoteístas y sus libros sagrados. Ramon Llull lo entendió con radical claridad al final de la Edad Media europea. En una

época de amargos conflictos y ocupaciones en la región entre Oriente Medio, Norte de África y Europa, ideó su *Ars Magna* como un ingenioso método de comunicación entre las diferentes religiones y culturas. Esta fue su principal motivación para inventar sus pequeñas (¡y hermosas!) máquinas de lenguaje que podrían usarse para la comunicación. Estos eran medios en el sentido original de la palabra. También se podría nombrar a estos primeros artefactos algorítmicos como computadoras arcaicas.

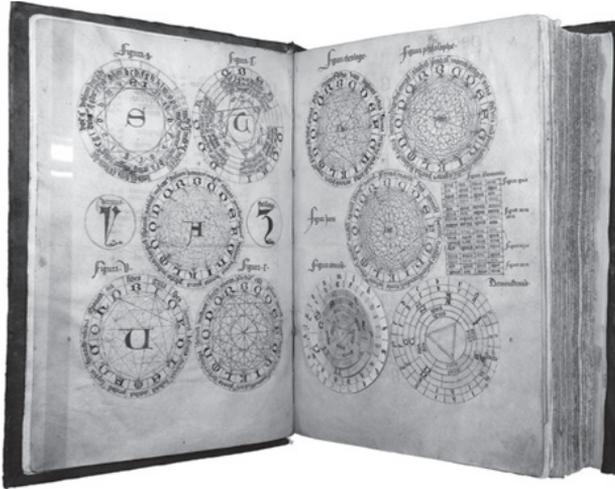


Imagen 2

Máquinas de pensamiento en papel de Ramon Llull de principios del siglo XIV. Tomado de: Nicholas of Cusa (1401-1464), Ramundus Lullus Opera (s. l. 1428) Cusa-nusstift, Bernkastel-Kues, Cod. Cus. 83.

Hoy en día, la investigación en el campo de la inteligencia artificial está haciendo exactamente lo contrario. Las personas desarrollan diligentemente programas y máquinas para la ejecución de operaciones lógicas avanzadas, y solo entonces piensan en las consecuencias éticas de sus inventos.

¿Qué oportunidades para la construcción de teorías ofrece el desarrollo reciente de la inteligencia artificial?

Creo que la idea más importante de los últimos años es, o debería ser, que tenemos que pensar de forma más holística sobre la tecnología y las inteligencias potenciales de los medios técnicos. Las máquinas y programas que controlan el mundo exterior y los instrumentos que utilizamos para comunicarnos forman con nosotros un conjunto como entidades biológicas e inteligentes, seres humanos, plantas, animales, clima y atmósfera. *Homo ludens*: el terrícola inteligente debe aprender a jugar de nuevo, a encontrar su papel específico dentro de este conjunto, que solo puede ser el papel de un involucrado, alguien que se preocupa y asume una responsabilidad. La cooperación entre

humanos y máquinas aún no ha llegado a su fin, apenas está comenzando. En las nuevas composiciones de la historia, los conceptos de intersubjetividad se complementan con conceptos y realidades de interobjetividad, un término que el filósofo de Hong Kong, Yuk Hui, retomó en uno de mis seminarios en la Universidad de las Artes de Berlín hace unos años.

En este contexto, permítanme abordar un importante principio metodológico y teórico de mi pensamiento acerca de los medios. En lo que se refiere a las complejas interdependencias de la tecnología y la cultura, no creo ni en un *a priori* técnico (como la escuela de Friedrich Kittler) ni en un *a priori* cultural o político-económico (como muchos de los que trabajan en la tradición de la teoría crítica). En cambio, asumo interacciones dinámicas entre los dos. La tecnología siempre ha sido y sigue siendo cultural, y la cultura siempre ha implicado y sigue implicando diversas técnicas y tecnologías. Esto significa, entre otras cosas, que existen condiciones de convivencia humana en las que las intervenciones de programas y máquinas inteligentes tienen sentido, y otras en las que la intervención algorítmica sería una especie de sobreorganización cibernética. El tráfico por carretera en Teherán o Shanghái, por ejemplo, exige al menos el control coordinado de máquinas inteligentes, mientras que el tráfico en Abu-Dabi, Barcelona, Milán o Berlín no (¡espero que este último siga así!).

Pero también creo que resolver los problemas ecológicos de forma tecnológica no es una de las máximas prioridades en el desarrollo de las metrópolis posmodernas. Por supuesto, necesitamos tecnologías sofisticadas para ampliar nuestras posibilidades de vivir en nuestro planeta anfitrión. Pero no creo en el planeta Marte como una posible segunda Tierra para nosotros los humanos. Lo que las metrópolis y las grandes ciudades necesitan con urgencia –de urbanistas y arquitectos, pero también de todos nosotros como sus habitantes– es adoptar un contrato natural con el medio ambiente. Esto significa que debemos pensar intensamente en las condiciones en las que nuestros hijos y las generaciones futuras nacerán en este mundo. El mundo de la naturaleza ya no nos pertenece. Se ha convertido en nuestro *simbionte* (término de Michel Serres). Y eso nos desafía a pensar en el futuro tanto tecnológica como fisiológicamente.

Suponga que nos ubicamos más adelante en el futuro y miramos hacia los cambios de las tecnologías de los medios de hoy: ¿hay algo distintivo en lo que las tecnologías de los medios de comunicación del presente puedan contribuir en el futuro?

Algunas personas dicen que las redes de comunicación se han agotado y que son contraproducentes, debido a las muchas estupideces y abusos que

hoy podemos observar –en Alemania, por ejemplo, los movimientos políticos de derecha y populistas tienen una fuerte presencia en la internet que ya no se puede supervisar–. Pero creo profundamente en el diálogo. No tenemos otra alternativa. *La conectividad* es un logro al que no debemos renunciar. La creación de redes es una técnica cultural arcaica desde que los seres humanos comenzaron a construir comunidades más complejas que sus propias familias. Fueron desarrolladas tecnológicamente para muchas personas, y solo alcanzaron su plena funcionalidad al comienzo del siglo XX y el XXI. Las generaciones futuras mirarán con alegría esta innovación en el sistema de medios. Estamos apenas en el principio del desarrollo de las redes y de la conectividad como técnicas culturales planetarias.

Hemos aprendido muchas cosas del proyecto sobre la reconstrucción de autómatas musicales de la cultura árabe-islámica entre los años 800 y 1200 que, a mi juicio, es el primer Renacimiento en la historia cultural reciente.⁷ Entre otras cosas, es interesante que los complejos aparatos de ese tiempo por lo general se exhibían públicamente. Formaban parte del paisaje urbano o pertenecían a las cohortes de las clases privilegiadas. Pero la exhibición pública de las representaciones del pensamiento científico y tecnológico fue un contexto importante. Esto es especialmente cierto en el caso de los mecanismos de relojería o de las instalaciones para las mediciones y observaciones astronómicas, ya que fueron desarrollados y construidos en ese momento tanto en Oriente Medio como en India y China.

El mecanismo astronómico de Su Song, construido en la ciudad de Kaifeng en la China del siglo XI, es un excelente ejemplo. Su Song (1020-1101) fue un erudito e ingeniero que estudió astronomía, cronometría y física mecánica, así como mineralogía, biología, farmacéutica y botánica –en otras palabras, se interesó tanto en la materia seca y dura como en el *wetware*–. Además de sus actividades científicas, también asumió altas responsabilidades en la administración política. Su esfera armilar impulsada por agua y su torre para simular los movimientos de los cuerpos celestes constituían un espectáculo basado en las ciencias naturales, en el elogio de lo que es más grande que nosotros mismos, pero también, por supuesto, en la celebración de las habilidades intelectuales y técnicas del hombre. La máquina de precisión de Su Song, de unos ocho metros de altura, merece ser reactivada en el sentido de una

⁷ Véase nuestro libro y catálogo de exposición *Allah's Automata: Artifacts of the Arab-Islamic Renaissance (800-1200)* (2015, Hatje Cantz), editado con Peter Weibel.

arqueología prospectiva para los espacios públicos. Lo anterior también aplica para el autómatas impulsado por agua que Hang Su-Hsün había diseñado varias décadas antes. Esto es ciencia en acción –accesible al público, transparente, atractiva– hace mil años.

Permítanme una breve observación sobre el origen del término *algoritmo*. El autómatas musical universal de Bagdad (c. 850), que reconstruí y reactivé con mis alumnos en Berlín, fue diseñado por tres jóvenes hermanos conocidos en la historia de la ingeniería mecánica como Banū Mūsā, hijos de Mūsā bin Shākir, quien era amigo del califa abasí Al-Mamún (813-833). El Museo de Historia de la Ciencia y la Tecnología de Teherán también los celebra como los primeros genios de la tecnocivilización del mundo musulmán.⁸ Uno de sus contemporáneos en la Casa de la Sabiduría en Bagdad fue el gran matemático y erudito universal de Persia, Muḥammad ibn Mūsā al-Khwārizmī, arabizado como Al-Juarismi. La palabra *algoritmo* se deriva de su nombre. La historia de los dispositivos algorítmicos es mucho más profunda que, simplemente, la historia de las computadoras.

La inteligencia artificial ha provocado un profundo reentendimiento de la relación entre el discurso crítico y la práctica de la comunicación en la red. El aprendizaje automático (como redes neuronales, algoritmos de aprendizaje de máquinas, etcétera), como método analítico clave, se utiliza ampliamente. ¿Cómo entiende los cambios, sesgos o limitaciones en la investigación de la comunicación, que está liderada por un discurso tecnológico impulsado por innovaciones en inteligencia artificial? ¿Qué avances técnicos y oportunidades traerá esto?

En el mundo en el cual pienso y actúo, es decir, el mundo académico, científico y artístico, es importante hacerse práctico a tiempo. Reaccionar solo cuando las cosas están muy avanzadas no es satisfactorio. Cuando fundé la Academia de Artes Mediales en Colonia, creé una cátedra de redes digitales a mediados de la década de 1990 e hice que se ocupara de ella un científico computacional. Desde el principio, estubo fuertemente involucrado en el desarrollo de nuestra propia y potente red, pero sobre todo en el desarrollo de proyectos artísticos. Lo cual tuvo como resultado una interacción emocionante entre desafío tecnológico y creatividad artística. Los artistas aprendieron a

⁸ Véase en farsi: Atilla Bir (1990 [1410]), *The Book "Kitāb Al-ḥiyal" of Banū Mūsā bin Shākir: Interpreted in Sense of Modern System and Control Engineering*, Estambul, Research Centre for Islamic History, Art and Culture.

pensar en categorías de conectividad, y los ingenieros a desarrollar programas para necesidades artísticas específicas, más allá de las soluciones de *software* industrial. Desde muy pronto desarrollamos proyectos para lo que denominé en 1993 *software colaborativo*, que permitió a arquitectos y urbanistas de Tokio y São Paulo, por ejemplo, desarrollar conceptos urbanísticos en línea con nuestros artistas y programadores de Colonia. Los diversos proyectos del grupo *Knowbotic Research* también fueron presentados y premiados en la Bienal de Venecia.

Cuando me pidieron en 2016 que dirigiera el Centro de Arte y Medios Tecnológicos de Karlsruhe (*Zentrum für Kunst und Medien, ZKM*), creé la cátedra de inteligencia artificial como primera cátedra teórica y la puse a cargo de un joven filósofo de los medios, el italiano Matteo Pasquinelli, quien desarrolló este campo experimental en un maravilloso departamento que oscila entre dos polos: por un lado, la implementación experimental de redes neuronales en procesos artísticos como la composición musical y el diseño y, por otro lado, el examen crítico y filosófico de programas y máquinas inteligentes, que yo denomino *exteligencia artificial*, dado que siguen operando afuera de nuestro *hardware* biológico, es decir, conectados como aparatos externos. Al implantar un marcapasos artificial, una válvula cardíaca, una rodilla o cadera mecánica en nuestro cuerpo, debemos tener mucho cuidado. Quisiera ver la misma precaución cuando se trata de la implementación de inteligencia a largo plazo, en construcciones híbridas, que tendrán los humanos en el futuro, entre lo biológico y tecnológico. Las cuestiones filosóficas y éticas no pueden subestimarse en este contexto.

En lo que respecta al futuro de los programas de aprendizaje y las máquinas, supongo que las computadoras digitales son solo una etapa preliminar para las construcciones que funcionarán combinando tecnologías digitales y analógicas, o es posible que, a largo plazo, sean principalmente analógicas (electrónicas, químicas, biológicas). La tecnología digital, tan potente como es ahora, sigue siendo esencialmente tecnología mecanicista. La computadora digital es una máquina para todo uso, como afirmó alguna vez John von Neumann. Es competente en lo que respecta a la estadística y la aritmética, así como a la ejecución de comandos precisos. Es débil donde está en juego la especificidad y la resiliencia de lo singular, de un hecho o fenómeno en particular. Esto hace referencia, entre otras cosas, al mundo de las artes que es el que más me interesa.

¿Podría explicar por qué esta es su predicción a largo plazo sobre el futuro de las tecnologías de los medios? ¿Se puede digitalizar, con el paso del tiempo, el modo de resiliencia de lo singular, de los acontecimientos y de los fenómenos particulares?

La inteligencia no solo es abstracta, también es concreta, o no lo es en absoluto, al menos no para nosotros. No creo que las tecnologías digitales sean la panacea para la solución de todos los posibles problemas futuros. (Es interesante que en los últimos seis o siete meses de la pandemia casi no escuchamos nada de la élite de especialistas en inteligencia artificial, aunque los discursos internacionales se han llenado de estadísticas y cálculos probabilísticos). Lo particular, lo singular, la resiliencia de lo material probablemente pueda desarrollarse mejor con otras formas de inteligencia. En este momento me atraen mucho los proyectos de *Embodied Intelligence* (EI), ya que están adquiriendo un papel cada vez más importante en la robótica, por ejemplo. La EI asume que existe una diversidad de inteligencias –incluso sabiduría– en las cosas, en los materiales; tanto las flores, los árboles como las raíces son inteligentes. No existe la inteligencia que esté separada del cuerpo, o al menos esta sigue siendo muy limitada.

Con medios como el *bioscope* (una de las primeras cámaras de cine y proyectores del siglo XIX), los humanos habían podido mostrar la vida en la pantalla, celebrar lo biológico en forma de imágenes técnicas y pantallas. Los biomedios futuros serán en sí mismos criaturas simbióticas al mismo tiempo tecnológicas y biológicas. Los medios biológicos interpretarán la vida y será extremadamente difícil diferenciar entre ambos. La máquina inteligente no estará *frente a* nosotros, sino que estará *dentro de* nosotros.

Al abordar la relación co-constitutiva entre el pensamiento mediático y la práctica mediática, afirmó que, por sí misma, la operación de escribir o pensar en una tecnología podría cambiar el objeto (y las prácticas desplegadas por medio de dicha tecnología). Con esto en mente, ¿cómo cambian las tecnologías digitales la forma en que la gente piensa, escribe y archiva ahora? Para construir un futuro en el que los seres humanos puedan vivir en armonía constructiva con las tecnologías, ¿qué podrían hacer los estudiosos de los medios para experimentar con la capacidad de los archivos de los medios digitales en la actualidad?

El filósofo y escritor Friedrich Nietzsche dijo que la herramienta/instrumento que usamos para escribir está coescribiendo nuestros pensamientos. Todavía hago este sencillo experimento casi a diario. Cuando escribo con una pluma estilográfica, estructuro de una manera muy diferente a la que lo hago con una máquina de escribir mecánica o una computadora digital. Actualmente estoy escribiendo varios textos líricos muy breves, que finalmente se interpretan acústicamente, para un nuevo formato de pensamiento mediático. Escribo estos textos líricos primero con una Lettera 22 de Olivetti, que fue una de las

primeras máquinas de escribir mecánicas móviles. El ritmo, el latido de la máquina, su sonido, su mecánica desafiante, todo contribuye a mis pensamientos y al texto final.

Este es el tipo de interacción interna entre técnica y expresión, tecnología y producción de sentido que siempre me ha preocupado, y que también se expresa en mi defensa de una hermenéutica ampliada en el marco de mi materiología expandida. Debemos involucrarnos profundamente con la particularidad de la técnica y su materialidad, explorarla y comprenderla de tal manera que podamos jugar con ella y hacer algo más que simplemente trabajar como funcionarios de la tecnología. ¿Qué tipo de técnicas necesito para este y aquel proyecto de *Gestaltung*? ¿Una película de 35 mm o video digital, una cámara Super-8 o mi iPhone, aplicaciones de animación 3D o realidad aumentada; un violín real o una simulación? Estas son preguntas decisivas para los creadores.

En los medios digitales, ya han surgido dos clases de productores y usuarios a este respecto. Los del primer tipo, y son relativamente pocos, tienen acceso al funcionamiento más profundo de las máquinas y su *software*. Pueden intervenir en sus estructuras y operar de manera crítica y creativa con ellas. Los demás bailan sobre las superficies de las máquinas y no tienen acceso a los sistemas operativos, códigos fuente y aplicaciones de *software*. Simplemente los usan. Mi preocupación es que estas dos clases de usuarios se están apartando entre sí cada vez más, estableciendo y consolidando relaciones hegemónicas a las que realmente no deberíamos apuntar en el futuro.

Aún no se ha realizado una investigación sistemática al respecto: pero me atrevo a formular la hipótesis de que, por un lado, los textos académicos actuales se caracterizan por el hecho de que han pasado intensamente por las correlaciones del conocimiento en red y por un número infinito de publicaciones, y que contienen en sí mismos conocimientos en red fuertemente correlacionados. Por otro lado, a menudo echo de menos –por ejemplo, en las disertaciones de tesis que leo– una posición fuerte y discernible del autor, una perspectiva particular de (re)presentación, un argumento decisivo para un contexto o hecho originalmente elaborado, y extraño especialmente un pensamiento de horizonte amplio (*Horizontdenken*), una especie de ensueño prospectivo. Esta no es una valoración culturalmente pesimista, sino una observación que también tiene que ver con los efectos específicos de lo digital como técnica cultural general. A menudo olvidamos que los medios de comunicación no son eternos en la historia. Los medios técnicos son interludios en la historia. Esto significa necesariamente que lo digital también es un pasaje solamente. Por tanto, haríamos bien en no dotar de valores eternos a las tecnologías culturales de lo

digital. Algunas de las variantes más avanzadas de las *exteligencias artificiales* ya funcionan como hermafroditas provistas de componentes electrónicos digitales y analógicos, como, por ejemplo, la computadora neuromórfica BrainScaleS, que Karlheinz Meier desarrolló con su equipo de investigación en el Instituto Kirchhoff de Física de la Universidad de Heidelberg.

Como arqueólogo de los medios, la cuestión de los archivos es muy compleja para mí. Me gustaría tomar una posición aquí solo en la medida en que considere absolutamente necesaria una revisión del concepto de *archivo* en las condiciones de las tecnologías avanzadas de almacenamiento y distribución electrónicas. Inventé un neologismo en mi propio campo de trabajo, que está fuertemente influenciado por las artes y los artistas. Se llama *(an)archivo* y asume que los sistemas estructurales y de ordenamiento que necesitamos para el futuro son diferentes a los del pasado. Son y tienen que ser más abiertos, más accesibles, más horizontales que el archivo clásico.

¿Podría profundizar más en el significado y la importancia del (an)archivo? ¿Qué papel deberían desempeñar la educación superior, los gobiernos, los urbanistas, las academias de arte y los académicos independientes respecto a un (an)archivo de las tecnologías digitales?

El filósofo e historiador estructuralista francés Michel Foucault lo ha explicado de manera brillante y completa con su archivo colectivo-singular: el archivo tradicional es la suma total de las formulaciones de las condiciones de nuestra existencia. Existe para organizar las regulaciones elaboradas y ejecutadas en forma de estructuras adecuadas, y para preservar la memoria de las regulaciones pasadas con el mayor esfuerzo. El archivo clásico es la exteriorización de la conciencia histórica y, en este sentido, es un documento para la conciencia sobre el poder.

La misión del museo hoy no es tan solo la memoria, es también la presencia y la agencia del futuro. Lo que se exhibe hoy en muchos museos es tan prometedor para el futuro que no es necesario que se convierta en el pasado. Y los museos, sus depósitos y archivos ya no sirven principalmente para ver y reelaborar interpretaciones del pasado. Más bien se han convertido en máquinas energéticas para la producción del futuro.

Este es el foco del cambio de rol y función de los archivos. Cada vez más, ya no se trata de los círculos cerrados de usuarios de élite y de unos pocos expertos, sino que se están transformando en contenedores abiertos de conocimientos y culturas. El acceso abierto a archivos y contenedores de patrimonio cultural

se ha convertido en uno de los paradigmas más relevantes. Franziska Latell, una de mis estudiantes de doctorado en Berlín, que trabaja para el archivo de la *Cinémathèque*, está escribiendo su disertación de tesis sobre este tema.

Entiendo los (an)archivos como una alternativa y un complemento eficaz del archivo. Utilizo deliberadamente la forma plural de la palabra. Los (an)archivos se desarrollan dentro de una lógica de multiplicidad y rica variedad y, por lo tanto, se adaptan a eventos y movimientos, es decir, sensaciones basadas en el tiempo. Los (an)archivos no pretenden fijar una dirección. No exigen saber la verdad acerca de dónde vienen las cosas y hacia dónde pueden ir. El origen es y sigue siendo una trampa. Los (an)archivos no siguen, en principio, una dirección fijada desde el exterior; son lujosos, se permiten la exuberancia y hacen regalos. Los artistas y los investigadores requieren archivos en los que, desde la perspectiva de un dispositivo completo, se lleve a cabo la colección, la selección, la conservación, la restauración y la clasificación. También requieren de autonomía, autosuficiencia, resistencia, el (an)archivo se reactiva continuamente. Los (an)archivos son desafíos y provocaciones necesarias para el archivo; de lo contrario, no tienen sentido. La provisión de (an)archivos puede, por tanto, ayudar a evitar que toda colección, de orientación idiosincrática y organizada de manera única, sufra una transmutación dentro del aparato administrativo.

¿Qué pueden hacer los programas de comunicación y periodismo con su currículum para promover este pensamiento de horizonte amplio en la era digital? ¿Cómo anticipa el futuro de los programas de medios y periodismo en la educación superior?

Cuando desarrollé el primer plan curricular para el estudio de medios en la década de 1970 en la Universidad Técnica de Berlín, los *seminarios de proyecto* fueron un instrumento muy importante para la educación de los jóvenes, quienes deberían ser competentes en los medios de comunicación en ambos sentidos: teórico y práctico. Por lo general, esos proyectos se habían diseñado de forma bastante interdisciplinaria. Los estudiantes creativos y críticos del campo de los medios tenían que aprender en cooperación con fabricantes de máquinas, físicos, historiadores del arte, filósofos de las ciencias y las tecnologías, semiólogos, etcétera.

Los medios son fenómenos/eventos en interfaces (*Schnittstellen*). Los medios acontecen donde los discursos se superponen y se cruzan, son asun-

tos *interdiscursivos*. Esta debería ser la perspectiva básica que impulse los diseños curriculares en comunicación y periodismo. Pero, aún más importante y directamente relacionado con el primer punto, los medios no deben ser un fin en sí mismos. La educación en medios no debería ser un asunto autorreferencial. Abogo de manera enérgica por la combinación de temas. Cualquiera que quiera estudiar los medios de comunicación de forma apasionada y decisiva debe cualificarse en otras áreas de conocimiento o del diseño, en tecnología y ciencias naturales, así como en disciplinas filosóficas y estéticas como el arte.

Para finalizar nuestra entrevista, permítanme por favor resumir un poco: tanto China como Irán y América del Sur tienen unas de las culturas más profundas de nuestro planeta, en muchos sentidos probablemente las más insondables. *La historia del tiempo profundo* contiene una inmensa riqueza de ideas, conceptos y materializaciones de ese *tercero* que las personas están usando para comunicarse entre sí, para intercambiar entre sí, y que todavía llamamos *medios*. Lo anterior concierne tanto a la música y sus instrumentos como al lenguaje y a la escritura; a las diversas artes visuales, al igual que a la electricidad, la óptica, la ingeniería de precisión y mucho más. Las universidades y escuelas de arte deberían ver como un privilegio desarrollar esta riqueza, como una gran oportunidad para un futuro posible. Visitar los presentes pasados con los conocimientos, talentos y habilidades que tenemos hoy y producir algo nuevo a partir de ellos, descubrir atractivos aún no descubiertos, antes desapercibidos o marginados, y desarrollarlos como sensaciones para el presente y el futuro, no es solo un maravilloso desafío. También ocupará generaciones de científicos y artistas, incluidos arquitectos, que de todos modos se encuentran situados entre estas dos culturas.

Estoy profundamente en deuda con Pan Ji y Li Lingyan por sus ideas.

Referencias

Bir, Atilla (1990 [1410]), *The Book "Kitab Al-ḥiyal" of Banū Mūsā bin Shākir: Interpreted in Sense of Modern System and Control Engineering*, Estambul, Research Centre for Islamic History, Art and Culture.

Brecht, Bertolt (2003 [1928]), "La radio: ¿un descubrimiento antediluviano?" [en: *Teorías de la radio (1927-1932)*], *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, vol. 5, núm. 2, Brasil, mayo-agosto, disponible en: <https://bit.ly/3dJthuc>, consulta: 21 de octubre de 2020.

Cardoso Llach, Daniel y Andrés Burbano (2020), "Other Computations: Digital Technologies for Architecture from the Global South", *Dearq*, núm. 27, Bogotá, julio, disponible en: <https://doi.org/10.18389/dearq27.2020.01>, consulta: 8 de agosto de 2020.

Corbin, Henry (1979), "Mundus Imaginalis oder Das Imaginäre oder das Imaginale", en: *Gorgo - Zeitschrift für archetypische. Psychologie und bildhaftes Denken*, Zúrich: Schweizer Spiegel Verlag.

Currie, Adrian (2019), *Scientific Knowledge and the Deep Past*, Cambridge, Inglaterra; Nueva York, NY.: Cambridge University Press.

Dyson, Freeman J. (1979), "Time without end: Physics and biology in an open universe", *Reviews of Modern Physics*, vol. 51, núm. 3, Estados Unidos, julio, disponible en: <https://doi.org/10.1103/RevModPhys.51.447>.

Gottlieb, Baruch (2016), *A Political Economy of the Smallest Things The Materiality of Images at the Nano-scale*, Nueva York – Dresden, Atropos Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2019), Allen W. Wood, ed., *Elements of the Philosophy of Right*, s. l., Cambridge University Press.

Hui, Yuk (2016), *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*, Londres, Urbanomic.

Larraín, Jorge (2004), *Identidad y modernidad en América Latina*, México, Océano.

Leclercq, Christophe, Bruno Latour & Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (2016), *Reset Modernity!* Karlsruhe, ZKM; Cambridge, Massachusetts, Center for Art and Media; The MIT Press.

Lovelock, James (2020), *Novacene: The Coming Age of Hyperintelligence*, Londres, Penguin Books.

Mori, Masahiro (2005 [1974]), *The Buddha in the Robot: A Robot Engineer's Thoughts on Science and Religion*, Tokyo, Kosei Publishing Co.

- Neshat, Shirin (1995), *Stripped* [fotografía], disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-stripped>.
- Rofel, Lisa (2009 [1999]), *Other Modernities: Gendered Yearnings in China After Socialism*, Berkeley, University of California Press.
- Serres, Michel (2004 [1990]), *El contrato natural*, Valencia, Pre-textos.
- Vega Esquerra, Amador, Peter Weibel, & Siegfried Zielinski, eds. (2019), *Dia-Logos: Ramon Llull's Method of Thought and Artistic Practice*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Zielinski, Siegfried (2013), [... *After the Media*]: *News from the Slow-Fading Twentieth Century*, Minnesota, Univocal.
- Zielinski, Siegfried & Peter Weibel, eds. (2016), *Allah's Automata. Artifacts of the Arab-Islamic Renaissance (800-1200)*, Osterfilden: Hatje Cantz.
- Zielinski, Siegfried, Eckhard Fülus, Nadine Minkwitz & Gloria Custance (2008), *Variantology: On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies in China and Elsewhere*, Colonia, König.

Siglo XVI al XVIII



Comisariado, organización e invención del programa simbólico de las fiestas barrocas entre los siglos XVI y XVIII en Hispanoamérica

José Luis Acosta Sáenz
María Camila Borrás Santiago
Manuela González Cabrera
Andrés Naranjo Ortiz

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch2>



Introducción

La fiesta barroca es el reflejo de una sociedad dirigida por una monarquía hedonista plena de poder; es un entramado de relaciones, sucesos y experiencias que no está únicamente al servicio del regocijo y el disfrute, sino que se convierte en un poderoso vehículo de significación (Kennedy, 1996). Una muestra de ello se da en Hispanoamérica durante los siglos XVI y XVIII cuando hombres designados por el poder, con la figura de comisarios, intervienen como artífices de diversas creaciones escenográficas en el marco de las manifestaciones culturales festivas de la época que aún hoy causan asombro a los ojos de la memoria debido a su elaboración y fastuosidad.

Estas festividades de carácter tanto luctuoso como jubiloso eran objeto de predilección para los grupos del poder fáctico y para el pueblo, de tal manera que todo podía ser visto como motivo celebratorio (Miralles, 2004). La celebración se convertía en la oportunidad para festejar un hecho importante y en un espacio para que la monarquía se mostrara ante su audiencia como un poder perenne (Arellano, 2013). En este contexto el comisario y el programa simbólico son dos de las figuras más preponderantes de la fiesta barroca, de las cuales nos interesa explorar el modo en que configuran un escenario comunicacional en Hispanoamérica con un gran poder de afición sobre la audiencia de la época.

El objetivo principal de este artículo consiste entonces en presentar y analizar la figura del comisario y sus funciones en la invención y elaboración del programa simbólico en la fiesta barroca hispanoamericana, haciendo énfasis en su rol de orquestador y articulador de las diferentes expresiones artísticas, performativas y festivas. Ello, con el fin de responder la pregunta por el tipo de relaciones intermediales que se configuraron en la organización e invención del programa simbólico en las fiestas barrocas entre los siglos XVI y XVIII en Hispanoamérica.

Para este propósito, presentamos un contexto del significado y la configuración de la fiesta barroca desde una perspectiva comunicacional, basándonos en un registro histórico y de investigación académica, útiles para profundizar en el carácter fastuoso de la fiesta y su impacto en diferentes dimensiones sociales, políticas y culturales. En esta línea, partimos de la exploración bibliográfica realizada en fuentes primarias y secundarias para, posteriormente, abordar la función del comisario a nivel individual y colectivo, lo cual dio pie a la organización e invención del programa simbólico en las manifestaciones celebratorias pertenecientes a la fiesta barroca.

En primer lugar, hacemos un análisis del contexto de la fiesta barroca para explicar la configuración y creación de la figura del comisario en Europa, la importancia de dicho rol para el poder político, su función transversal para la audiencia en términos de adoctrinamiento, y su llegada a América. En segundo lugar, en términos del estudio de la comunicación, explicamos cómo el comisario es un configurador de un mensaje y un articulador de diferentes sectores de la sociedad; seguidamente, en el programa simbólico indagamos en la intención que está detrás de cada acto o elemento de la fiesta y que guarda en sí un poder de afección que logró suscitar una experiencia única en el público de los siglos XVI a XVIII y dejar unos dispositivos de memoria de dichos actos, con un poder de recordación que aún hoy permanece vigente.

Por último, describimos el modo de organización del sistema de relaciones entre los diferentes actores que intervenían y que eran transversales a la festividad barroca, a partir de los trabajos investigativos de Navarro (1986), García (1995), Kennedy (1996), Mulcahy (2010), Iniesta (2010), Campos y Fernández (2018), y Arellano (2013).

Fiesta barroca: la fastuosidad como recurso de transformación social

La fiesta barroca en Hispanoamérica representa un vehículo para configurar un orden deseado mediante símbolos y actos, así como para instalar un imaginario ideado por la monarquía y apropiado por el pueblo. Esta tesis se sustenta en casos documentados como los de la fiesta barroca en Quito, donde la población indígena se involucró de diversas maneras en las celebraciones religiosas del Corpus Christi (Kennedy, 1996). Estas manifestaciones eran ejecutadas gracias a la coincidencia entre el clero, los indígenas, mestizos y criollos, en la que coexistían tanto las creencias indígenas como el credo de la iglesia.

Estas festividades de la época colonial hispanoamericana toman, poco a poco, más protagonismo que las de los pueblos indígenas con sus rituales y creencias, como lo atestigua no solo el trabajo de Kennedy, antes mencionado, sino el de Costilla (2010), quien estudia el caso de la transformación de uno de los santuarios más emblemáticos de la civilización inca en el Perú con la llegada de la colonia española y los procesos de adoctrinamiento de la cultura católica durante la época en la que se infunde la fe en las campañas de los hermanos Pizarro hacia el Collasuyo (1538), los descubrimientos de yacimientos de oro, plata y estaño (Porco en 1538 y Potosí en 1545), la pacificación de Perú por parte del presidente La Gasea (1548), y las reformas a cargo del virrey Toledo en 1569. Dicho santuario, ubicado en la península de Copacabana –considerado por la cosmovisión inca como el centro del mundo y el lugar de origen del universo (Espinoza, citado en Costilla, 2010)– fue reemplazado por un centro de adoración a la emblemática Virgen de Copacabana mediante un proceso de transformación y fusión en el cual, con la llegada de enviados de la Corona española –entre ellos sacerdotes–, los indígenas que habitaban en Copacabana fueron entregados en encomienda y enviados a trabajar en las minas de Carabaya y Potosí, donde finalmente el adoctrinamiento terminó en manos de los clérigos.

Debido a la resignificación dada por ambas culturas al convivir en un mismo espacio, que en primera instancia había sido un lugar sagrado inca, la península de Copacabana se convirtió en un lugar de confluencia de tradiciones prehispánicas y tradiciones cristianas americanizadas (Costilla, 2010), adorando ambas la imagen de la Virgen de Copacabana. A modo de ilustración, cabe mencionar la historia del indígena entallador don Francisco Tito Yupanqui quien, según el cronista Fray Antonio de la Calancha (1653), después de varios

intentos para cincelar una talla para la Virgen de su devoción (por los que había recibido toda clase de burlas a causa de su imperfección), experimentó el milagro de la transfiguración de las burdas imágenes iniciales en otra de “tan extraña belleza que se arrebató los ojos de todos, llevándoles las almas con tanta dulzura, que la mostraban en los gozos y en la reverencia” (Calancha y Claros, 2011 [1653]: 148), a partir del cual se desencadenó la adoración a la Virgen de Copacabana en el santuario del mismo nombre.

Este es el origen de uno de los casos de fiestas barrocas objeto del presente estudio: la celebración a la Virgen de Copacabana, cuya tradición fue reconocida oficialmente en 1655, según consta en los registros históricos de la época: “[...] el Consejo de Indias decidió hacer oraciones públicas a la Virgen pidiendo su auxilio y protección. El 8 de noviembre solicitó licencia a su Majestad para crear una memoria anual en acción de gracias a la Virgen de Copacabana” (Campos y Fernández, 2018: 532).

De forma paralela, se puede observar como una característica general de las fiestas barrocas la expansión del imaginario festivo y teatral de estas celebraciones en todos los órdenes de la existencia. Es decir, se da un proceso de acrecentamiento desde el momento en que este imaginario, que surge en las fiestas cortesanas, pasa a ser proyectado en el teatro y, a su vez, pasa a la vida cotidiana. Como lo explica Ana Suárez: “El teatro fue una prolongación de la vida y los festejos, la religiosidad y los actos públicos se confundían con las creaciones literarias y la escenografía teatral” (2015: 349).

Para lograr lo anterior, las fiestas barrocas se desarrollan con una intención política o religiosa: por el lado político, actúan como instrumentos generadores de participación social con la doble finalidad de darle gozo al pueblo mientras exaltan suntuosamente a la Corona; por el religioso, actúan como instrumentos de difusión de la fe católica (Miralles, 2004). Dicha intención religiosa, se puede ejemplificar a partir de la obra de Carvajal y Robles (1950) *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*:

El Virrey reparte entre los gremios de la ciudad el orden y provisión de las fiestas, y llega un mensajero del Rey con letras de la Corte, que se leen solemnemente en el Cabildo, y luego se llevan al Virrey [...]. El arzobispo de Lima prepara las fiestas religiosas (1950 [1632]: XIX).

Traemos a colación la obra de Carvajal y Robles debido a que representa un panegírico –discurso enfocado a resaltar y alabar un acontecimiento, una persona o momento– donde el poeta presenta las características de las festividades

de tipo barroco. En el marco de sus descripciones exalta las hazañas, dotes y virtudes de los caballeros y personajes importantes de la época. Esta obra permite entender la dimensión de la celebración y, a partir de allí, construir una visión clara de por qué en la fiesta se necesitaba la figura de un comisario organizador (Iniesta, 2010).

La fiesta barroca se inscribe en dos escenarios de especial relevancia para la época: el celebratorio y el homenaje póstumo. En el desarrollo de estos dos tipos de experiencias (la vida y la muerte) se configuran diferentes formas de expresión dadas por los contextos y las culturas. Precisamente, en un registro sobre las fiestas barrocas en la región brasileña de Minas Gerais, De Mello (2001) indica en su análisis que estas no coinciden en sus motivos de celebración, los cuales en ocasiones fueron jubilosos y en otras luctuosos; sin embargo, sí coinciden en su propósito: exaltar al poder. Se trata de un caso representativo que da cuenta de la diversidad de formas de expresión que tienen lugar en la fiesta barroca:

Unas fueron de exaltación y alegres, ligadas a la práctica religiosa y a la institución eclesíastica; otras, de luto y tristes, celebradas en memoria de príncipes y monarcas muertos. Son ellas la fiesta del Triunfo Eucarístico (1733), las exequias de Don João del Rei (1750-51), las exequias de Don João V. en Vila Rica (1751) (De Mello, 2001: 151).

Además, toda celebración propia del Barroco cuenta con un núcleo central que le otorga su connotación a este tipo de fiestas: una ideación y materialización en el programa simbólico en el cual nos detendremos más adelante, y que, a modo contextual, se puede anticipar brevemente como el conjunto de actos y manifestaciones establecidos para cumplir con los propósitos que el comisario, bajo el mandato de la monarquía y la Iglesia, pretende alcanzar con la celebración de las fiestas.

Para aclarar el sentido y alcance del contenido de las fiestas barrocas, el cual forma parte del programa simbólico, haremos una descripción de cómo es ideado y qué intenciones comunicativas, políticas, estéticas y sociales participan en la toma de decisiones del comisario.

Este tipo de celebraciones son pensadas desde diferentes perspectivas que se enmarcan en intencionalidades distintas; la primera, desde la tradición barroca del espectáculo público y festivo: un estilo lleno de ornamentación, opulencia y fantasía que busca estimular los sentidos para lograr una afeción de carácter estético; la segunda, como un recurso didáctico y pedagógico que se consolida como una unidad cultural que enseña la fe al pueblo (como se

vivió en España); la tercera, se da en Latinoamérica donde el Barroco toma un protagonismo social y cultural en el que coexisten las raíces europeas, en especial la española, y la esencia indígena (García, 1995; Costilla, 2010). Es decir, el sello europeo es innegable en las celebraciones barrocas en América por la solemnidad e importancia que toman para la monarquía; sin embargo, se destacan bailes, actos y rituales indígenas que hacen parte de un elemento diferenciador frente a las fiestas barrocas europeas. Es allí donde la figura del comisario toma importancia al fusionar y jerarquizar lo mejor de los dos mundos.

Con el fin de ejemplificar –mediante un caso específico de celebración barroca– las dos primeras intencionalidades provenientes de la tradición española ya mencionadas, es oportuno citar el trabajo de la historiadora del arte Rosemarie Mulcahy (2010), quien en su investigación sobre las fiestas en honor a la canonización del rey Fernando III, en Sevilla, sostiene cómo el mensaje transmitido en ellas cuenta con una complejidad tanto en lo político como en lo religioso, además de ser dado de una manera didáctica y entretenida. También, resalta el carácter fugaz e imponente a la vez de las fiestas, donde se realiza el despliegue oficial de su contenido a lo largo de cinco días. “El mensaje transmitido, con cientos de imágenes y textos, es el rol militar de la monarquía en la defensa de la fe cristiana y la dependencia de la monarquía en Dios y la Iglesia para su legitimidad y poder” (Mulcahy, 2010: 404; traducción nuestra). La fiesta se convierte en un mecanismo con una capacidad de influencia social que se vale de diferentes estímulos para cautivar a los espectadores y que permite establecer un sistema de relaciones, escenarios y momentos privilegiados en los que cada uno de los participantes dispone un ambiente y un estado en el cual las emociones –en el sentido ceremonial– favorecían la recepción de un mensaje o idea determinada para lograr la estima hacia un sujeto, una entidad (como la Iglesia, por ejemplo) o una forma de actuar. Todo ello, a partir de unas instituciones o condiciones instauradas con el fin de estimular los sentidos para convencer o persuadir a las masas desde la forma y el contenido diseñados por el poder imperante (Iniesta, 2010).

Evolución de la figura del comisario: de las cortes francesas a las fiestas religiosas

Para presentar la figura del comisario como ente individual o colectivo, y el comisariado como la práctica que estos individuos realizan, es necesario remontarnos a la monarquía francesa entre los siglos XVI y XVIII, en la cual aparece la figura del mayordomo de la corte.

Aquí cobra relevancia una figura como la de François Vatel (1631-1671), un hombre que, como lo explica DeJean, “orquestó algunas de las mayores fiestas de una época que sentó las bases del disfrute a gran escala” (2009: 117), y que fue el encargado de darle un orden a las fiestas cortesanas en la Francia del marqués de Fouquet, personaje afín a Luis XIV, más conocido como “el Rey Sol”.¹ En este contexto el mayordomo tenía como función la planeación minuciosa de los banquetes, en todas las instancias, como maestro de ceremonias, con el doble objetivo de preparar un escenario de ostentación de poder y el deleite para sus asistentes. De hecho, DeJean (2009) relata cómo durante los encuentros reales se requería la organización de complejos banquetes (elaboradísimas preparaciones y cantidades exageradas) que constituían todo un acontecimiento debido a la perfección en la organización. Precisamente, y debido a que se trataba de eventos que exigían un alto grado de logística, el éxito de la ejecución del programa preparado por Vatel despertó en Luis XIV un sentimiento de celos que lo llevó a encarcelar a Fouquet por “malversación de fondos”. No en vano Vatel es una figura exaltada y reconocida por los críticos de la Guía Gault-Millau debido a las experiencias que fue capaz de crear a partir de los placeres gustativos y visuales (DeJean, 2009). La forma en la que Vatel se desenvolvía a partir del acatamiento de una compleja serie de normas de etiqueta y su éxito en tal empresa, llevó a que España adoptara y adaptara este tipo de protocolo para ser empleado durante la planeación de sus festejos. En pocas palabras, surge la “etiqueta borgoñona”.

La existencia de esa etiqueta en España evidencia una planeación y regulación de las dinámicas para el comportamiento cortesano; cómo actuar en sociedad, cómo vestir, recibir visitas, organizar cenas, e inclusive la forma de atender un nacimiento tenían un procedimiento o una serie de reglas de riguroso cumplimiento. En su componente simbólico, la implementación de este protocolo buscaba presentar a la monarquía como seres superiores alejados de

¹ En el año 2000 se estrenó una película basada en la figura de este *maître d'hôtel* con Gerard Depardieu en el papel protagónico, y dirigida por Roland Joffé (*Vatel*, producida por Alain Goldman y Roland Joffé; Gaumont Film Company & Sherlock Media). La cinta recrea la visita de la corte de Versalles al castillo del príncipe de Condé en Chantilly. Además de la tensión que suponía atender al Rey Sol en persona, el guion muestra las distintas facetas que entrañaba la organización de un banquete real, las cuales desbordaban los aspectos meramente culinarios hasta abarcar asuntos como los de la escenografía, los juegos pirotécnicos y de roles, el diseño de vestuario, y un largo etcétera que explican el comentario de Madame Sevigné sobre Vatel: “era un hombre tan genial que fue capaz de *dirigir* un pequeño país” (como se cita en DeJean, 2009: 120; sin énfasis en el original).

lo común (Noel, 2004; López, 2017), que estaban conectados con la divinidad y con la estabilidad del orden social:

Desde tiempos medievales, el principal objetivo político de la etiqueta cortesana había sido el de reforzar la autoridad y el poder reales para demostrar la superioridad de los reyes y otros gobernantes, para establecer y reiterar la naturaleza sacrosanta de la monarquía y para confirmar la esencia jerárquica de la sociedad (Noel, 2004: 157-158).

Cada vez que la etiqueta y las celebraciones festivas eran exitosas, en los participantes y espectadores se reafirmaba un sentimiento de afecto, respeto y admiración. De esta forma, la celebración adopta una postura protocolaria cuyo desarrollo no se da únicamente al engalanar a la ciudad en una suerte de ficción urbana, sino que da cuenta ante todo de una planeación exhaustiva.

En dichas fiestas, a pesar de ser impulsadas por diferentes organizaciones y personas asociadas, se decoraban las fachadas de las casas, establecimientos y sitios públicos con estructuras que requerían una completa elaboración y dedicación pues se salían de lo que las personas estaban acostumbradas a ver corrientemente en sus calles; además, para la celebración se construían tablados en las plazas mayores o plazas de armas en las que el comisario dirigía su organización mediante el seguimiento de unas pautas establecidas. Este protocolo es un eslabón que sirve para entender el devenir histórico de la etiqueta borgoña, luego de su consolidación en la organización de la corte española, hasta llegar a instaurar un protocolo ceremonial en función de persuadir y adoctrinar a los súbditos tanto en la metrópoli como en las tierras de ultramar.

Con la colonización española en América, la etiqueta borgoñona también se trasladó y se le dio uso en diferentes ocasiones. Demetrio Brisset Martín (1984) menciona la manera en la que los organizadores atendían al protocolo para ordenar las fiestas: “Sus instrucciones eran aplicadas por los cabildos o ayuntamientos, mediante licencias y ordenanzas municipales, y el nombramiento de comisarios o mayordomos encargados de hacerlas cumplir” (1984: 5). En algunas oportunidades las posturas que tomaban eran diferentes a las de las políticas monárquicas y eclesiásticas y la preocupación se centraba en el interés comunitario, pero no tardaban en adoptar las normas emanadas por las figuras del poder.

Por otra parte, para reconocer la figura del comisario y su evolución es necesario identificar cómo se establece, quién o quiénes la encarnaban, qué momentos y contextos la determinaban, cuáles eran sus intenciones, qué necesidades buscaban cubrir y cuáles eran los productos estéticos con los que hacía

visible su labor. Con esto en mente, a continuación haremos una descripción y un análisis del comisario tomando en cuenta el interrogante planteado al comienzo sobre el tipo de relaciones intermediales que se articularon en la organización e invención del programa simbólico en las fiestas barrocas.

Las intencionalidades comunicativas en el desarrollo de las fiestas barrocas en Hispanoamérica dan cuenta de la necesidad de una figura organizadora. Fue así como apareció la figura del comisario quien –con su conocimiento– le da orden a todo un plan de entretenimiento y simbolismo fastuoso con el fin de agradar y desarrollar un entramado de estímulos que conducen a generar una percepción determinada como respuesta a un deseo particular de la monarquía (García, 1995). Ahora bien, el comisario no tenía una función de servidumbre; estaba llamado a dar órdenes explícitas sobre el desarrollo de la festividad. Con la adaptación, el desarrollo y la consolidación de las fiestas barrocas, esta figura podía tener alguna de estas condiciones: individual, con la dirección de una sola persona (letrada); grupal, encabezada por un grupo de hombres con diferentes destrezas artístico-estéticas, o gremial, que integraba varios círculos de influencia.

Entre las principales características de un comisario, además de ser un hombre letrado y con aptitudes e influencias tanto en el mundo artístico como en los círculos de la alta sociedad, era alguien que debía ser capaz de afectar al público de una forma transversal por medio de la invención de un repertorio variado y atractivo. Esto se puede evidenciar con mayor detalle en la descripción de cómo era realizado un programa simbólico que incluía a toda la población. A continuación, mostraremos estas características con algunos ejemplos tomados de diferentes celebraciones en Hispanoamérica.

Un ejemplo de comisario individual corresponde a Don Diego de Córdoba: un criollo de alta jerarquía, nombrado desde España con la bendición del arzobispo y encargado de jerarquizar los actos de recreo y distribución de los encargos a los diferentes gremios y sectores de la sociedad neogranadina, durante los diecinueve días de la celebración por el nacimiento del príncipe de Asturias (Navarro, 1986). Él es conocido como el “maestro de urbanidades”, pues propone numerosos actos de recreo y realiza la distribución de los encargos; además de sus dotes morales y su apostura física, hacía gala de una excelente disposición para cumplir los encargos solicitados por el rey (Navarro, 1986: 202). Una de las acciones más pintorescas de este comisario consistió en lanzar dinero desde el balcón del palacio virreinal durante las fiestas de Bogotá en 1708 por el nacimiento del príncipe de Asturias.

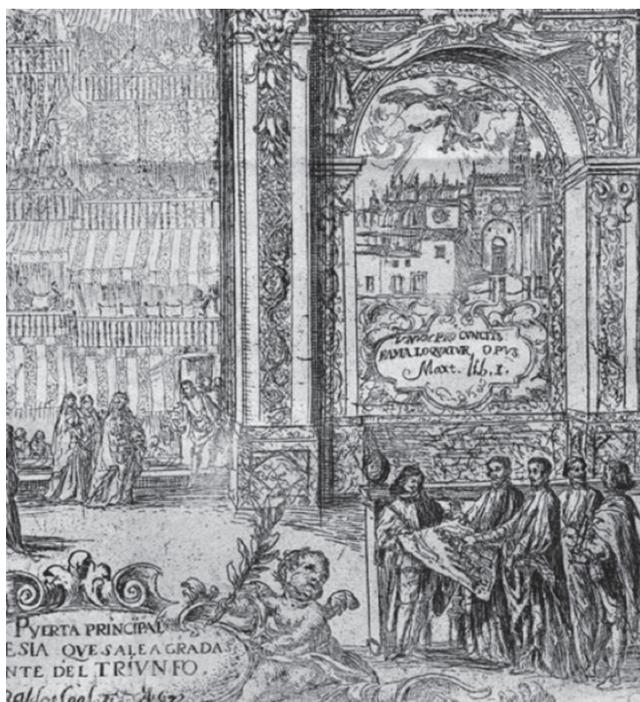
Por otro lado, Mulcahy (2010) hace descripciones detalladas de la figura del comisario en sus tres diferentes tipos de conformación –individual, grupal y gremial–. El escritor y poeta Torre Farfán, uno de los cuatro integrantes principales del comisario grupal, además de estar involucrado activamente en el proceso de organización actuando como comisario individual en primera instancia, dejó escrita una relación de estas fiestas que a su vez fue ilustrada por sus contemporáneos en grabados que dieron cuenta de las manifestaciones de arquitectura efímera y sus elementos escenográficos y decorativos. El hecho de contar con la relación escrita directamente por el comisario Torre Farfán es un aspecto para resaltar sobre este caso, ya que es en estos documentos en los que se basa la autora (Mulcahy, 2010).

En las celebraciones se incluyeron, entre otros, a religiosos que se encargaron de velar por la doctrina; como es el caso del peruano fray Alonso Ramos y el Padre Miguel de Aguirre (Campos y Fernández, 2018) o los cuatro canónigos que actuaron como comisario grupal en España durante las fiestas para Fernando III en 1671 (Mulcahy, 2010: 396); entre quienes –gracias a su notable entrenamiento, dialéctica y obra transversal en las artes– se destacó el escritor y poeta mencionado anteriormente: Fernando de la Torre Farfán, propuesto inclusive como el autor del programa iconográfico de la misma celebración para Fernando III (Bonet Correa, 1984, citado en Mulcahy, 2010). La autora comparte la idea de cómo, durante el período en el cual dichas fiestas tomaron lugar, la catedral era un centro donde las culturas clásica y humanista se fusionaban sin dificultad con la reforma católica, de manera que hubo un amplio y propicio espacio para que Torre Farfán, el arzobispo Spínola, y los canónigos Justino de Neve y Juan de Loaysa ejercieran como responsables en la organización de las fiestas, siendo un claro ejemplo de figura de comisario grupal.

Finalmente, y continuando con la figura del comisario en las fiestas para Fernando III, vale la pena mencionar cómo tomó forma el gremio cuando se convocaron artistas considerados como los mejores talentos de Sevilla en la época para ejecutar la transformación y decoración de la catedral de la ciudad para celebrar al nuevo rey canonizado. En este acto de trabajo conjunto participaron los artistas Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán, Matías de Arteaga, Francisco de Ribas, Bartolomé Murillo y Pedro de Medina, pintor y dorador que colaboraba con Murillo, además de otros cientos de involucrados que trabajaron día y noche hasta completar la obra en cuarenta días (Mulcahy, 2010: 393). Existe un grabado referenciado por Mulcahy (2010: 408) en el que aparece la imagen de un artista, posiblemente

Valdés Leal, mostrando un diseño a algunos canónigos, probablemente Neve y Loaysa; la autora menciona que puede también sencillamente tratarse de una ilustración que representa la colaboración entre artistas y canónigos en general durante esta celebración (ver imagen 1). Como se puede observar, los canónigos trabajaron en conjunto con artistas reconocidos y con grupos de colaboradores, hecho que ofrece una clara descripción de la composición de un comisariado gremial, tanto organizativo como creativo, al contar con distintos personajes que realizaban actividades complementarias, jerarquizados todos con un mismo fin.

Imagen 1. Detalle del *Interior de la entrada de la fachada de la Catedral de Sevilla* (Juan de Valdés Leal, 1672)



Fuente: Rosemarie Mulcahy (2010), "Celebrating Sainthood, Government, and Seville: The Fiestas for the Canonization of King Ferdinand III", *Hispanic Research Journal*, vol. 11, núm. 5, p. 408.

A partir de lo estudiado, esta figura gremial puede considerarse representativa de las fiestas barrocas en Hispanoamérica, pues existen otros casos de trabajo colaborativo con fines de fastuosidad en festejos barrocos. Para complementar, se considera pertinente mencionar que uno de los artistas, reconocido por su entendimiento iconográfico y su arte religioso –sobre todo de capillas y de santos–, Bartolomé Murillo, crea con algunos de sus compañeros una

academia artística en la década de 1660 (Mulcahy, 2010; García López, 2013); y que Neve, uno de los cuatro canónigos, quien actúa como superior de Murillo, le encarga la renovación de la decoración de la Sala Capitular, trabajo que el artista realiza con el arquitecto Bernardo Simón de Pineda y el pintor Pedro de Medina; a partir de ahí, les son designados otros proyectos a estos tres artistas, incluyendo la colaboración en las fiestas barrocas (Quiles, citado en Mulcahy, 2010), es decir, quedan oficialmente consolidados como integrantes del comisario gremial.

Uno no puede menos que intimidarse por la imaginación y la habilidad de aquellos que idearon y crearon estas celebraciones extraordinarias. Este fue un notable esfuerzo colectivo, ejecutado por los mejores artistas de la época y algunos de sus mecenas más ilustrados. [...] La descripción magistral de Torre Farfán es un monumento perdurable a estas creaciones efímeras de la maravillosamente inventiva imaginación barroca (Mulcahy, 2010: 412; nuestra traducción).

De esta forma, diferentes agremiaciones cercanas y afines a la monarquía hacen parte de la organización de las fiestas barrocas. Otro ejemplo de comisario gremial se puede encontrar en las celebraciones de 1708 en Bogotá, donde participan, con alto esfuerzo, el clero, el Cabildo secular, el comercio, los colegios Real y Mayor, los tres principales sastres, tratantes y plateros, y otros gremios menores que realizan la preparación del acto en corto tiempo y con el menor grado de improvisación (Navarro, 1986).

Como se ha venido dilucidando, los sujetos e instituciones encargadas de la organización e invención del programa simbólico son varios y presentan una evolución transversal a lo largo de las esferas sociales. En primera instancia, son personas que hacen parte de la sociedad media y alta, directamente relacionadas con la monarquía española y la institución eclesiástica. En segundo lugar, con la expansión por Latinoamérica, se trata de personajes destacados dentro de los ámbitos cultural, político, religioso y pedagógico, quienes en ocasiones son criollos, y en otras indígenas. Sobre esto Brisset (1984) indica:

Se ha visto el entusiasmo digno de mejor causa con el que monarcas y jerarquías eclesiásticas ordenaban las fiestas. Sus instrucciones eran aplicadas por los cabildos o ayuntamientos, mediante licencias y ordenanzas municipales, y el nombramiento de comisarios o mayordomos encargados de hacerlas cumplir (1984: 5).

Comisariado: planeación, organización y ejecución de las fiestas

El comisariado comprende el conjunto de las funciones organizacionales, de construcción y direccionamiento de mensaje, desarrollos escénicos, creación de dispositivos de memorias y de impacto social y cultural para lograr una afición transversal en una sociedad en transformación.

La figura del comisariado se vale de lo desconocido y lo ignorado por parte de lo que serían los públicos de las celebraciones para crear la imagen, la percepción o la idea de lo que para ellos no existe (Iniеста, 2010). Allí se puede ver reflejada la intencionalidad del comisariado para entregar conocimiento e información con el fin de crear una visión hispanizada del mundo en los lugares donde se llevaban a cabo este tipo de celebraciones. Es decir, el objetivo directo del comisariado es entregar los mensajes e influir en la sociedad y en aquellos que no contaban con criterio suficiente o formación educativa para, de ese modo, imponer ideologías, creencias y culturas.

Así como se menciona anteriormente, el comisario es el encargado de planear y organizar estos eventos. No obstante, también tiene el importante rol de asociar diferentes sectores. Por ejemplo, en 1708, en la celebración del nacimiento del príncipe de Asturias en Bogotá, participan el Consulado español y el Colegio San Bartolomé y el Colegio del Rosario. También se idean corridas de toros, marchas de infantería y se unen gremios como muestra de fidelidad al rey (Navarro, 1986). El responsable de articular a estos actores e instituciones es el comisario don Diego de Córdoba, quien cuenta con el respaldo de la monarquía. Además, una de sus funciones es inmortalizar al monarca en la mente del pueblo; y esto es posible al dejar memoria de las fiestas. Para ello, recurre a los poetas y escritores, a quienes les encomienda la labor de redactar, de manera rimbombante y descriptiva, cada uno de los actos realizados en la celebración, los cuales se difunden en forma de material impreso que se entrega entre la población. Mediante la obra de Carvajal y Robles, las personas de la clase baja rinden pleitesía a la Corona española. Por ejemplo, en Lima lo hacen en honor al príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV (Iniesta, 2010).

En algunas oportunidades, la labor del registro memorial no se les designaba exclusivamente a los poetas. Escritores, dramaturgos y letrados de la época, que incluso en ocasiones hacen parte de los mismos integrantes del comisario, como lo es Torre Farfán (Mulcahy, 2010), escriben crónicas memoriales. Sobre ello citamos a continuación una explicación de Campos y Fernández (2018), quien también habla sobre el registro memorial en su estudio acerca de la relación e

influencias entre la orden de los agustinos y Calderón de la Barca, con su obra *La Aurora en Copacabana*:

[...] fue bastante frecuente y es sobradamente conocido que las Órdenes religiosas –también otras instituciones civiles–, encargaban a personas amigas destacadas en el mundo académico y de las letras que escribiesen la “crónica o relación” de las celebraciones de beatificación y canonización de sus respectivos miembros elevados a los altares, hasta llegar a crear un subgénero de este tipo de literatura barroca dedicada a las fiestas (Campos y Fernández, 2018: 549).

Para dar a conocer cómo se realiza el registro memorial de la celebración de la Virgen de Copacabana y cómo este da cuenta del período de tiempo en el que nace la tradición (una centuria aproximadamente: entre 1583 hasta 1683), incluyendo el caso de una fiesta barroca realizada en honor a la Virgen de Copacabana en 1614, se toman referencias de cuatro personalidades que actúan como responsables de tareas relacionadas con la expansión de la devoción a la Virgen a través de diferentes ceremonias y celebraciones.

Las personalidades referidas son: el indígena y tallador, mencionado anteriormente, Tito Yupanqui; y los cronistas Alonso Ramos Gavilán, Fray Antonio de la Calancha y el Padre Miguel de Aguirre. Se agrega aquí un fragmento del estudio de Campos y Fernández (2018) que da cuenta de la presencia de Ramos Gavilán al interior de una festividad barroca:

Aunque el texto es muy breve tenemos un esquema de fiesta barroca completa, incluida representación teatral –coloquio–, y corrida de toros; todo esto en el corazón del altiplano de los Andes Centrales y teniendo como protagonista a la Virgen de Copacabana. Cronista y testigo de la fiesta fue el P. Ramos Gavilán, y tuvo lugar los días 6, 7 y 8 –sábado, domingo y lunes– de 1614 (Campos y Fernández, 2018: 531).

El padre Miguel de Aguirre, procurador de la Provincia de Nuestra Señora de Gracia del Perú, es la persona designada para asistir a Roma al capítulo general de la Orden, donde aprovecha su estancia para difundir la devoción americana. Este mismo personaje se convierte en propagador de su culto en Madrid, donde instaura imágenes, congrega a las cofradías y graba estampas de la Señora milagrosa de Copacabana para ensalzarla junto a sus devotos en España. Asimismo, este hombre motiva a otros fieles agustinos para que escriban la historia de la Señora de Titicaca y Chucuito –Virgen de Copacabana– (Campos y Fernández, 2018: 526).

El autor menciona otros casos de difusión de la fe y de actos de adoración que tienen a la Virgen de Copacabana como su tema central: “Así tenemos testimonio de veneración y culto a la Virgen de Copacabana en Alcalá de Henares, Orgaz, Toledo, Pamplona, Nájera y en La Mancha conquense. El culto también llegó a Valencia y Barcelona [...]” (Campos y Fernández, 2018: 527). Inclusive, vale la pena resaltar que las mismas crónicas de celebraciones a la Virgen de Copacabana inspiraron nuevos relatos:

Continuando con este ambiente de fervor a la Señora de Copacabana hay que inscribir las historias de los agustinos en España donde el modelo que los inspira es la obra del padre Calancha y sus fuentes, como son las obras de los PP. Gabriel de León y Andrés de San Nicolás; escritas y publicadas simultáneamente [...] (Campos y Fernández, 2018: 532).

Cabe resaltar, frente al asunto de la difusión escrita, que no solo las crónicas generan un impacto y expansión de las fiestas barrocas, sino que aparecen, además, textos dramáticos. De hecho, el tema central del ejemplo aquí citado es la correlación entre la expansión de la fiesta y la obra *La Aurora en Copacabana*, texto alegórico escrito por Calderón de la Barca, muy posiblemente inspirado en esta celebración, el cual se convierte después en una obra teatral:

[...] puede ser verosímil que los agustinos o alguno de ellos, contactara y encargara a don Pedro Calderón de la Barca la creación de una obra dramática sobre la Virgen de Copacabana, que, además del valor del texto, pudiese ser representada (Campos y Fernández, 2018: 551).

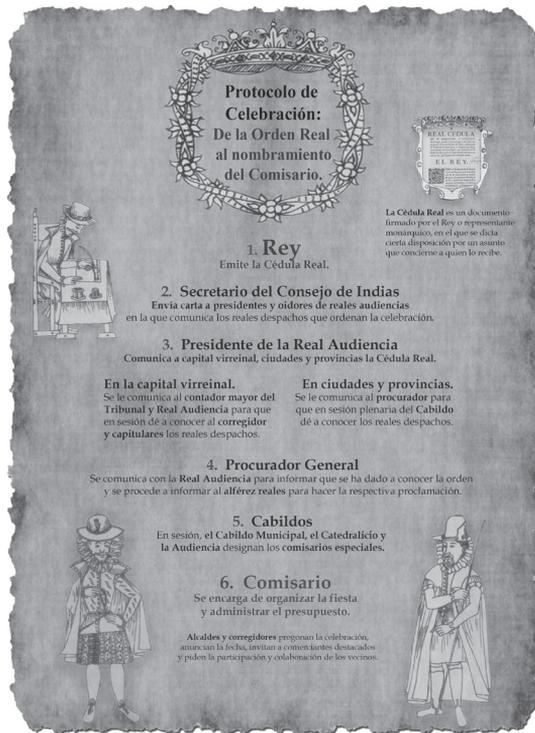
Se puede observar que Calderón de la Barca también escribe una pieza llamada *El Santo Rey San Fernando* para celebrar la canonización de Fernando III. La historiadora Mulcahy (2010) no menciona detalles acerca de si la creación de la obra fue por causa de algún encargo específico por parte del comisario de la fiesta, que en este caso es el Cabildo catedralicio. Esta figura, dentro de la coyuntura cultural y económica del momento, reúne y unifica grandes esfuerzos en el ambicioso proyecto celebratorio, con el fin de demostrar la importancia de su rol en la vida cultural y espiritual de la ciudad, y de realizar un ejercicio masivo con fines de propaganda y prestigio para la Iglesia y la monarquía, todo con la exaltación del triunfo de un rey quien había usado su espada al servicio de la fe (Mulcahy, 2010).

Las celebraciones se convirtieron en actos rigurosos que no solo eran la manifestación de una situación determinada; representaban eventos cuya ejecución comprendía un rigor en el que (desde la orden monárquica) se

desplegaba toda una cadena a seguir en un protocolo comunicacional. Esa clase de protocolo de tipo organizacional y comunicativo se ve reflejado en el establecimiento de “instituciones como el Virreinato, la Audiencia y el Cabildo que configuran una ciudad letrada, la cual se apoya en la columna vertebral de la Iglesia. Colonia y Evangelio, reglas y sacramentos, letra escrita y versículo elaboran y diseñan un nuevo mundo sobre el antiguo” (Iniesta, 2010: 120). Todo este proceso lineal donde aparecen de uno en uno los diversos sujetos y entidades del gobierno colonial en diferente orden, desde lo monárquico hasta lo civil y lo eclesiástico, permiten comprender cómo emerge la figura del comisariado y evidenciar con ellos la necesidad de organización regida por las órdenes reales. Esto permite que emerja la figura del comisariado.

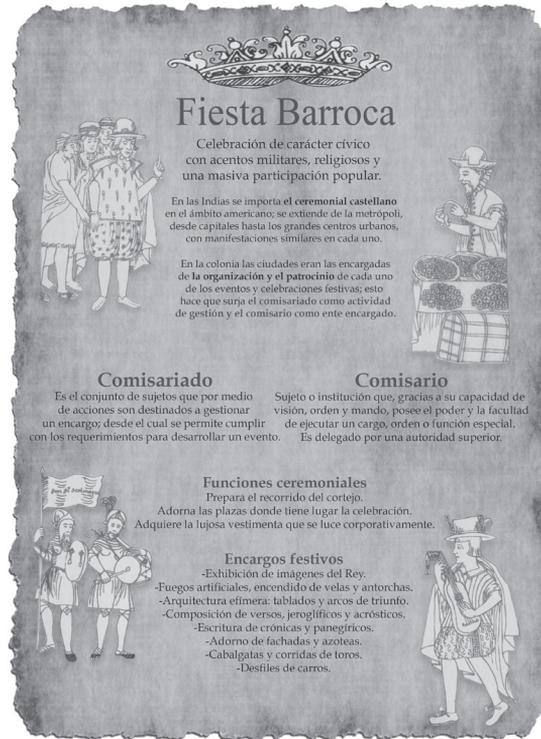
En los siguientes gráficos se presenta, primero, el origen del nombramiento de la figura del comisariado (imagen 2); y segundo, se definen los términos comisario y comisariado, además de la explicación de sus labores (imagen 3).

Imagen 2. Nombramiento del comisario



Fuente: Elaboración propia. Imágenes tomadas de Felipe Guamán Poma de Ayala (1616), *Nueva crónica y buen gobierno*, Caracas, Biblioteca Ayacucho; y de Marina Alfonso (2000), “Proclamación de Felipe V en América”, en *XIV Coloquio de Historia Canario Americana*.

Imagen 3. Definición de términos y funciones del comisariado



Fuente: Elaboración propia. Imágenes tomadas de Felipe Guamán Poma de Ayala (1616), *Nueva crónica y buen gobierno*, Caracas, Biblioteca Ayacucho; y de Marina Alfonso (2000), "Proclamación de Felipe V en América", en *XIV Coloquio de Historia Canario Americana*.

Finalmente, para el comisario es cardinal el concepto creativo y persuasivo, con el cual lograba una empatía del pueblo hacia la monarquía y que debía contener gran creatividad. Un ejemplo de ello es:

La pira de Carlos II –el último rey fallecido antes de Luis I– en la catedral de México exhibió uno de los más densos programas solares del barroco efímero, y el propio catafalco de Luis I en la misma catedral novohispana desarrolló asimismo un programa basado en las constelaciones celestes. Por lo demás, la propia dedicatoria que los miembros de la Real Audiencia dedican a Felipe V en el inicio del manuscrito no escatima en referencias solares, que ya eran habituales en la América de los Habsburgo desde el emperador Carlos V (Rodríguez y Mínguez, 2012: 132).

A continuación, se ve cómo, mediante el programa simbólico, el comisario integra los elementos anteriormente mencionados para cumplir con sus funciones, es decir, el comisariado.

El programa simbólico: materialización y recurso afectivo del comisariado

El programa simbólico de la fiesta barroca es una configuración en la cual la celebración y la memoria se convierten en un anhelo de trascendencia instaurado por la monarquía. La fiesta, en su objetivo de impactar con un mensaje cargado de emociones, sensaciones y momentos que se guardan en la memoria colectiva de la audiencia, se apropia del arte barroco que –a su vez– se “dirige siempre y en primer lugar a los sentidos del observador: su patetismo teatral, su ilusionismo y la dinámica de sus formas pretenden ilusionar, convencer, incitar a la contemplación y la vida interior” (Grupp, 2007: 150).

Asimismo, el programa simbólico se entiende desde la representación que necesita ser puesta en escena: planeación y ejecución de momentos, actividades donde la condición simbólica cubre cada uno de los actos y requerimientos que buscaban estimular los sentidos, procurando un especial estado de ánimo para la recepción del mensaje. En este sentido, “[l]as artes plásticas desempeñaron durante la época barroca una doble función, servían para sensibilizar, despertar devoción, impresionar y deslumbrar al pueblo, y a la vez para la transmisión de contenidos ideológicos” (Grupp, 2007: 148).

El programa tiene lugar en plazas, calles, atrios, fachadas, ventanas, balcones, tejados y hasta púlpitos. Palacios, ayuntamiento, templos, parques y todo espacio público se convierten en canal para el mensaje. Tal como lo muestra Carvajal y Robles (1950), la fiesta tiene una programación y transita por diferentes segmentos:

El día del comienzo de las fiestas se forma en la plaza de la ciudad una escuadra de soldados, a cuyo frente se sitúa el Virrey, rodeado de las autoridades de Justicia, Tribunal de Cuentas, Alcaldes y Cabildo [...]. Todos ellos marchan a la Catedral entre salvas y músicas [...]. El Arzobispo, con el Cabildo eclesiástico, acude a recibirlos, y entran todos en el templo, donde se celebra el Oficio santo (1950: XIX).

El programa con el cual se organizó la fiesta del nacimiento del príncipe de Asturias en Bogotá en 1708 tuvo como organizador a Don Diego de Córdoba. En estas fiestas de Bogotá no estuvieron presentes algunos de los elementos formales que suelen encontrarse en las fiestas barrocas: bailes o danzantes, arcos triunfales y altares –y con ellos los emblemas, jeroglíficos, pinturas–. Una posible explicación sugerida por Navarro es la escasez del tiempo disponible,

el alto costo de estas instalaciones y la falta de artistas que pudieran diseñarlas y ejecutarlas (1986: 203).

Por otro lado, de acuerdo con lo investigado sobre esta celebración, el Colegio de San Bartolomé construye un escenario para el desarrollo de representaciones teatrales y torneos de ingenio. Los otros actos festivos –aparte de los del culto, que incluyen sermones y procesiones– consisten en músicas, luminarias y fuegos artificiales; mascaradas, corridas de toros, desfile militar, exhibición de cuadrillas a caballo; mojigangas y hasta una comedia representada por la gente del foro (Navarro, 1986: 213).

La plaza mayor es, casi siempre, el escenario de desfiles, procesiones, simulacros, corridas y representaciones, contempladas por la gente más distinguida desde los balcones adornados, en los que se sirve la merienda. Se observa, desde luego, que las horas preferidas para estos actos son las de la tarde y la noche, lo que hacía que las actividades usuales de la ciudad no se vieran excesivamente afectadas por esta sucesión de entretenimientos (Navarro, 1986).

Puede evidenciarse cómo, para la época, se realiza un esfuerzo por parte de diferentes agremiaciones fieles al rey para hacer de esta celebración todo un evento histórico y sensorial, el cual sorprende al público. Es posible afirmar que la atención y la empatía de la audiencia se ganan con la participación en el espectáculo, la inclusión de diferentes sectores de la sociedad por medio de la indumentaria, los adornos y los instrumentos musicales. En este orden, la celebración se puede evidenciar como un dispositivo de afección, reconfigura el pasado en una nueva representación, la cual se establece a partir de las relaciones de solemnidad y diversión, conmemoración y devoción, en instancias civiles y religiosas.

Como acontecimiento social, la fiesta reúne una serie de sujetos, momentos, acciones, objetos y símbolos que, en su diversidad, establecen un conjunto de relaciones que expresan un orden social y que exigen la necesidad de comunicar en los diferentes niveles de participación de cada uno de los actores que la integran y que buscan la legitimación de la monarquía. El programa diseñado para la expansión de los sentidos es una creación de atmósferas en las que la grandiosidad genera una disposición hacia el acto persuasivo. Desfiles, conciertos, bailes, juegos, procesiones, eucaristías, entre otros, despliegan un universo sensorial que hace uso de diferentes medios y canales para llegar a la contemplación, el asombro y la incorporación de una forma de pensar o actuar (García, 1995). Se planea qué se debe ver, oír, oler, palpar y gustar. Todo, en suma, es una experiencia colectiva que procura dejar una huella imborrable

en la mente, la cual hace que se establezca una relación entre lo vivido y lo imaginado en la que se actúa conforme a lo establecido en la ley monárquica (Alfonso, 2000) y sus componentes de autoridad civil.

Como evento social, el programa simbólico se convierte en un mecanismo integrador. Da cabida a una multiplicidad de sujetos, momentos, intervenciones y medios para los cuales celebrar consiste en inscribirse en un proceso de transmisión. De este modo, se direcciona la incorporación del gesto simbólico y el acatamiento a unas reglas estrictas, presentando el poder de un Estado monárquico divinizado (Grupp, 2007) en el que los artífices y espectadores hacían parte de una comunidad civil y eclesiástica en una celebración que durante varios días sumerge a su público en un espectáculo planeado; una reunión de múltiples expresiones performativas de la época, que desde el acto vinculan a las sociedades de España y América:

[...] como ya señalamos, la mentalidad barroca es incorporativa pero no necesariamente sincretista a pesar de los esfuerzos de algunas congregaciones como los agustinos [...] y no se borra, por ejemplo, la desarmonía entre la textura de la ropa occidental y la del Inca que, en su esplendor, no deja de mostrar las marcas de su “salvajismo” precolombino como la de su desnudez. Igual en la fiesta, los indios como los españoles, como los criollos, están todos integrados bajo el palio cristiano, pero no se puede dejar de ver la “extrañeza” de los indios (García, 1995: 495).

Una ocasión en la que se vio reflejada la oportunidad para la creación de un mecanismo integrador y una configuración social para celebrar una fiesta barroca es la fiesta de Bogotá en 1708 por el nacimiento del príncipe de Asturias, Luis I, el primer hijo de Felipe V con su primera esposa, María Luisa de Saboya. En este entonces, la monarquía española atravesaba tiempos difíciles por la Guerra Civil de Sucesión, entre el candidato borbónico Felipe V y el candidato austríaco, Carlos Francisco de Habsburgo. Justo meses antes del nacimiento del primogénito, los felipistas obtendrían la victoria en la batalla de Almansa logrando así la dominación sobre las importantes provincias españolas. Dicha victoria y, posteriormente, la noticia del nacimiento del príncipe de Asturias originó un ambiente de confianza en la población, lo que dio la apertura perfecta para la creación de la fiesta con todo un orden de celebración (Navarro, 1986).

Como orden que establece un mensaje simbólico, la fiesta se vale del Barroco y toda su representación estilística para componer el sentido que desea transmitir al incorporar el boato y la fastuosidad como elementos que dan forma

a ese momento que busca la exaltación de los sentidos, la construcción de una atmósfera persuasiva en medio de un entramado con un sentido solemne y de entretenimiento. En la fiesta, organizada por las acciones de comisariado, se procura la construcción de una atmósfera rica en sensaciones, en la que el asombro generado por lo novedoso, expresado con la gran inventiva de los realizadores y el esplendor dado por una decoración fastuosa, engalanaba diferentes actividades, y lograba contraponer la seriedad del evento al placer dado por el Barroco (Grupp, 2007).

La fiesta suscitaba un estado de ánimo que buscaba la adhesión de la audiencia a la monarquía, y establecía conexiones ideológicas por medio de la ceremonia y de las representaciones alegóricas; dispositivos de adoctrinamiento que se unificaban en la celebración para validar el poder absolutista que hacía posible la existencia de la monarquía (García, 1995). De esta forma, la celebración adopta una postura protocolaria cuyo desarrollo da cuenta de una planeación exhaustiva. El programa simbólico –en la fiesta barroca– se configura como la columna vertebral de la ceremonia, una práctica estratégica que procura la autoridad monárquica y, además, el establecimiento de un protocolo (Morales, 1992).

Conclusiones

En el presente análisis se pueden observar tres componentes principales que conforman la totalidad de una celebración barroca, mirada desde el punto de vista del comisariado, la organización y la invención del programa simbólico: en primer lugar, un régimen de producción, referido al comisario y los sujetos o entidades encargados de ordenar la fiesta; en segundo lugar, un sistema de mediación que se establece por diferentes actores y se despliega por medio de actos y manifestaciones que actúan como medios para desarrollar un programa simbólico, es decir, la función del comisariado; finalmente, un circuito de afección que actúa como el componente estético que configura una nueva perspectiva social, política y cultural.

A partir de dichos componentes principales se derivan las siguientes conclusiones.

En cuanto al fenómeno festivo –y a su vez, manifestación cultural de la fiesta barroca a lo largo de Hispanoamérica–, se observa cómo este va tomando forma como una nueva manera de ver la vida y el poder. Gracias a la puesta en acción

del comisariado, la población hacía de las festividades parte de su cotidianidad y se involucraba en las actividades pertenecientes al programa simbólico, claro está, permitido y fomentado por las autoridades de la época.

Se evidencia cómo el comisario se encarga de crear, organizar, dejar espacio y conectar diferentes manifestaciones culturales. Elementos tales como los desfiles, las carrozas y todos los demás actos conforman la puesta en escena del programa simbólico y también se desempeñan como medios de afección desde y hacia el pueblo. A su vez, es importante resaltar que la intención del contenido de las fiestas barrocas es multidireccional. Es decir, las celebraciones trascienden una calle, plaza, ciudad, región o país y son direccionadas en más de un solo orden y sentido. Con la expansión de la fe católica y de la cultura hispánica, estas celebraciones inspiran o dan nacimiento a otras, con las mismas temáticas, pero en nuevos lugares; algunas toman un carácter diferente, con una mayor difusión y extensión, la cual fluye en varias direcciones entre Europa y América, con lo cual se abre paso un mayor cauce de intercambio y producción cultural en la época.

De acuerdo con lo anterior, la fiesta barroca es un modelo de celebración empleado en diferentes escenarios y culturas –propio no solo de las grandes ciudades, sino también de los pueblos– para lo cual se valió de diferentes sistemas (medios) que se conectaron y cruzaron en diversas dimensiones. Un ejemplo de ello es la celebración del Corpus Christi en países como Perú, Colombia o México; o la celebración de Semana Santa aún vigente en las poblaciones hispanoamericanas.

La fiesta barroca se convierte en un conjunto de elementos de significación, en el cual el programa simbólico le permitía a la monarquía satisfacer esa necesidad de persuasión actuando como un dispositivo encargado de, ante todo, generar una atmósfera de filiación, una experiencia por medio de la creación de un universo sensorial en el que la audiencia participaba de manera activa, lo que generaba procesos de significación en cada uno de ellos y permitía que el mensaje se instaurara en el imaginario o la memoria colectivos. Se establecía un orden que permitía designar los sujetos encargados de instaurar el programa simbólico, el cual contaba con una temática específica conforme al tipo de celebración y que se llevaba a cabo mediante una serie de actividades, tanto solemnes cuanto lúdicas.

Este tipo de orden jerárquico permite vincular diferentes instituciones y sujetos que, regidos por un conjunto de normas y procedimientos, establecen y regulan el funcionamiento de la fiesta. Esta situación permite que emerja la

figura del comisariado como organización y en su interior el comisario como sujeto individual, grupal o gremial, quien dispone de los elementos para llevar a cabo su labor.

Es posible validar que el impacto que tiene la puesta en escena del programa simbólico junto a todas sus posibles manifestaciones, que surgen a partir de la interacción en los espacios desde lo lúdico y simbólico, hace que la experiencia trascienda de manera indefinida en tiempo y espacio, lo que trae consigo una expansión del imaginario barroco y del cambio cultural.

Finalmente, la organización de la fiesta barroca se puede entender como una estrategia realizada para actuar en un medio en el que se establecieron múltiples relaciones, en diferentes niveles y entre varios escenarios. La confluencia de varios elementos se articula en el programa para permitir que todo sucediera de la manera correcta en un espacio y tiempo determinados, y además para que se diera la existencia del símbolo como elemento de transmisión cultural e ideológica.

Referencias

Alfonso, Marina (2000), “Proclamación de Felipe V en América”, en *XIV Coloquio de Historia Canario Americana*, enero, disponible en: <https://bit.ly/2Alg2rr>.

Andrés, Gabriel (2011), *Relaciones de fiestas barrocas: Valencia. Textos y estudios*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, disponible en: <https://bit.ly/2kB7Apm>.

Arellano, Ignacio (2008), “América en las fiestas jesuitas. Celebraciones de san Ignacio y san Francisco Javier”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, vol. 56, núm. 1, enero-junio, disponible en: <https://bit.ly/2SKpht4>.

Arellano, Ignacio (2013), “Elementos teatrales y parateatrales en fiestas hagiográficas barrocas (las fiestas jesuitas)”, *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, núm. 85, disponible en: <https://bit.ly/2RrsiHe>.

Brisset Martín, Demetrio E. (1984), “Los organizadores de fiestas. Análisis de las fiestas de Granada (3)”, *Gazeta de Antropología*, Granada, núm. 3, noviembre, disponible en: <https://bit.ly/2VMXxLC>.

Carvajal y Robles de, Rodrigo (1950 [1632]), *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, disponible en: <https://bit.ly/2RrLCo1>.

Costilla, Julia (2010), “El milagro en la construcción del culto a Nuestra Señora de Copacabana (virreinato del Perú, 1582-1651)”, *Estudios Atacameños*, Chile, núm. 39, disponible en: <https://bit.ly/2RlCpT>.

Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (2018), “La escenografía de la *Aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca y la historiografía agustiniana”, *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, España, núm. 51, disponible en: <https://bit.ly/2QEe8xh>.

Calancha de la, Fray Antonio y Edwin Claros Arispe (2011), “Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana (1653)”, *Revista Ciencia y Cultura*, La Paz, núm. 27, disponible en: <https://bit.ly/2Rl3iS2>.

De Mello e Souza, Laura. (2001), “Fiestas barrocas y vida cotidiana en Minas Gerais”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, núm. 28, enero, disponible en: <https://bit.ly/2TM5C0X>.

DeJean, Joan (2009), “El chef y la *crème brûlée*: el nacimiento de la alta cocina”, en: *La esencia del estilo* (cap. V), Donostia-San Sebastián, España, Editorial Nerea, disponible en: <https://bit.ly/2Fnp6pG>.

García López, David (2013), “Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna. En busca de un modelo para las vidas de artistas españoles”, *Goya*, Madrid, núm. 342, enero-marzo, recuperado de: <https://bit.ly/2M8sFjX>.

García Pabón, Leonardo (1995), “Indios, criollos y fiesta barroca en la *Historia de Potosí* de Bartolomé Arzáns”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 61, núm. 162/173, julio-diciembre, disponible en: <https://bit.ly/2B7iXus>.

Grupp Castello, Franz (2007), “Teatralidad del arte barroco andino”, *Allpanchis*, Cuzco, núm. 69, enero-junio.

Guamán Poma de Ayala, Felipe (1980 [1616]), *Nueva crónica y buen gobierno*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, disponible en: <https://bit.ly/2srfTnD>.

Iniesta, Amalia (2010), “Fiesta barroca”, *Edad de Oro*, España, núm. 29, disponible en: <https://bit.ly/2TKWYjy>.

López, Sagrario (2017), “La base de datos ‘Symbola’ de divisas o empresas históricas: planteamiento y diseño conceptual”, *Studia Aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, vol. 11, disponible en: <https://t.ly/JPUD>.

Kennedy Troya, Alexandra (1996), “La fiesta barroca en Quito”, *Anales del Museo de América*, España, núm. 4, disponible en: <https://bit.ly/2FpZdoo>.

Miralles Martínez, Pedro (2004), “Apuntes sobre la cultura y la religiosidad populares en la España del Barroco”, *Aula historia social*, Valencia, núm. 14, otoño, disponible en: <https://bit.ly/2Cfc9dv>.

Morales, José Miguel (1992), Los cabildos municipales como promotores de la fiesta barroca en Andalucía y América: Málaga y México, *Actas de las X Jornadas de Andalucía y América* (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1991), pp. 447-457.

Mulcahy, Rosemarie (2010), “Celebrating Sainthood, Government, and Seville: The Fiestas for the Canonization of King Ferdinand III”, *Hispanic Research Journal*, Londres, vol. 11, núm. 5, disponible en: <https://bit.ly/2Fm5v9h>.

Navarro García, Luis (1986), “Fiestas de Bogotá en 1708 por el nacimiento del príncipe de Asturias”, *Estudios de historia social y económica de América*, Alcalá de Henares, núm. 2, disponible en: <https://bit.ly/2M2VtKI>.

Noel, Charles (2004), “La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)”, *Manuscripts*, Barcelona, núm. 22, enero, disponible en: <https://bit.ly/2snlF9S>.

Rodríguez Moya, Inmaculada y Víctor Mínguez Cornelles (2012), “Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII (1808)”, CS, Cali, núm. 9, enero-junio, disponible en: <https://bit.ly/2RIS8G4>.

Suárez Miramón, Ana (2015), *La construcción de la modernidad en la literatura española*, España, Editorial Universitaria Ramón Areces.

Relaciones entre jeroglíficos, concursos, oralidad, arquitectura y arte performativo en la fiesta barroca entre los siglos XVI y XIX

Isabel Cristina Castaño Preciado

Alejandro Gómez Valencia

Juan Felipe Mejía García

Natalia Moreno Londoño

Ángela Tobón Ospina

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch3>



Introducción

La arqueología de medios, como campo interdisciplinario, permite analizar medios o teorías de la comunicación actuales desde el foco de estrategias, prácticas, usos o expresiones estéticas del pasado, tal como ocurre en la presente investigación, que tiene como objeto estudiar el papel del jeroglífico en el desarrollo de la fiesta barroca en Hispanoamérica, entre los siglos XVI y XIX.

La fiesta barroca es un universo de estrategias de comunicación de ideas, de anuncios oficiales, de adoctrinamiento y apropiación cultural; y en ese universo, el presente trabajo está dedicado a mostrar el jeroglífico como obra seminal de las celebraciones, a partir del cual se construía todo su material estético e ideológico.

En la primera parte del documento se define el jeroglífico en el contexto de la fiesta, no solamente a partir de sus antecedentes, también desde la diferenciación con otras construcciones gráficas, tales como los emblemas y las empresas. En esa definición se establecen los elementos que lo componen y los aspectos a través de los cuales se configuró su relevancia en las celebraciones.

Como ejemplo del papel seminal del mensaje del jeroglífico, mostramos la relación que existía entre este y los ejercicios lúdicos. Más precisamente, en las justas poéticas, contiendas en el terreno de las letras, convocadas por medio de carteles que invitaban al desafío literario. Los jeroglíficos solían contener las claves para la creación de las composiciones y, al mismo tiempo, sobresalían en esas competencias como producto estético, conformado por un poema, una imagen y un epigrama.

Para mostrar la conexión entre el jeroglífico y otros medios de comunicación, en este caso la oralidad, acudimos al ejemplo de dos arcos triunfales construidos en México en el siglo XVII. Estas construcciones efímeras se edificaron para dar la bienvenida a un nuevo virrey en la región, y sus diseñadores idearon, a la par del concepto estético, obras poéticas que explicaban y hacían más potente el mensaje que pretendían transmitir. Esas obras eran declamadas al lado de los arcos, durante el paso de las autoridades a las que les hacían honor.

La incidencia del jeroglífico en la arquitectura efímera también cobra importancia en el análisis de la celebración llevada a cabo en la Villa de San Bartolomé de Honda, en el año 1808. La ciudad entera se volcó a la calle a participar de la jura a Fernando VII, y los espacios de la urbe fueron adecuados para ello. Las estructuras levantadas para esta ocasión se erigieron con el propósito de enaltecer al monarca y el jeroglífico fue clave para dotar de sentido y lograr transmitir el contenido del homenaje a los pobladores.

Con la presentación de otra celebración, la Fiesta Guadalupana de Potosí del año 1601, para honrar a la Virgen, se presenta un ejemplo del papel central del jeroglífico en actividades sociales como el juego de la sortija, en el que se incluía un componente teatral. En esos casos, el día del certamen, el jeroglífico se instalaba en la estructura efímera que se levantaba en el centro de la plaza. Su función era comunicar la clave temática a partir de la cual debían crearse las invenciones que participarían en el juego de la sortija.

El enigma en las composiciones gráficas emblemáticas

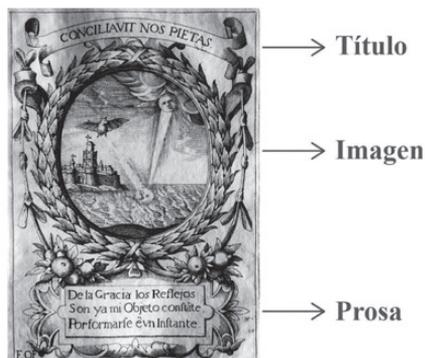
La emblemática fue un género que reunió el pensamiento, la imagen y la palabra, en composiciones cuyo contenido poseía una gran carga simbólica y, en ocasiones, enigmática. Este género no es original del Barroco. Utiliza

elementos heráldicos como los escudos de armas elaborados para las ciudades, linajes o personas; elementos mitológicos medievales en los que aparecen figuras heroicas, caballeros y divinidades griegas; y también elementos clásicos como las interpretaciones bíblicas, que ya habían sido explorados en el Renacimiento. En el Barroco, la emblemática fue utilizada para la divulgación del conocimiento por vía visual o auditiva, y como una de las formas ideales de enseñar valores y mensajes morales para un público poco erudito (Pedraza, 1978). La primera obra de este tipo se extendió rápidamente por Europa, como lo señala Maravall:

Desde que aparece la primera obra lograda de esta clase, los *Emblemata*, del italiano Alciato, en 1541 –constantemente reeditada durante todo el tiempo que permaneció el gusto barroco–, hasta los últimos años del siglo XVII en que se extingue la vigencia de ese gusto, se produce en toda Europa una gran cantidad de obras, en las que, de unas a otras, se transmite el repertorio de emblemas utilizados, lo que demuestra la universalidad del Barroco en toda Europa y denuncia lo común de las circunstancias sociales que en sus diversos países se dan (1990: 95).

En la emblemática se reconocían varios subgéneros, tales como los jeroglíficos, los emblemas, las empresas, entre otros (Pedraza, 1978). Esta clase de jeroglífico es definido por Ferrer-Ventosa como “un tipo de imagen que se inspiraba en lo que los intelectuales y artistas creían que había en los ideogramas egipcios. La imagen jeroglífica muchas veces tenía carácter de *ludibrium*, enigma renacentista, en ocasiones de carácter intelectual” (2018: 314). El origen de este tipo de emblema está relacionado con el descubrimiento arqueológico de los antiguos jeroglíficos egipcios, a finales del siglo XV, que fueron difundidos en el siglo XVI. Cuando los jeroglíficos eran muy elaborados y difíciles de descifrar, se distribuían folletos explicativos entre la población (Périssat, 2000). Se componían de un título, lema o mote, alusivo a la temática de la obra; una imagen ilustrada o grabado que daba indicios de su contenido moral, y una prosa o epigrama en la parte inferior de la pieza, que reforzaba textualmente la moralidad o lección aplicable a la vida del Hombre (Sebastián, 1985), como se evidencia en la imagen 1.

Imagen 1. El Sol en Valencia: jeroglífico inmaculista, 1665



Fuente: Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (2016), *Visiones de un imperio en fiesta*, España, Fundación Carlos de Amberes, p. 37; las subdivisiones son nuestras.

Los jeroglíficos eran de fácil comprensión para la población, mientras que los emblemas eran para un público erudito. Los primeros también poseían más claridad en su contenido, para evitar errores de interpretación (Pérez, 2018). Por su parte, las empresas eran piezas que se elaboraban con el fin de delimitar y restringir el significado de lo que se quería comunicar, y estaban constituidas por un título de máximo tres palabras –que era su sección más importante– y por una imagen descriptiva. En la página siguiente, presentamos una imagen en la que se aprecian los diferentes componentes de estos tres tipos de piezas (imagen 2).

Con esta distinción entre emblema, jeroglífico y empresa, nos enfocamos ahora en nuestro objeto de estudio: el jeroglífico. Su papel en la fiesta barroca consistía en apoyar conceptualmente las demostraciones de poder de la realeza española y la Iglesia católica. Así mismo, tenía un lugar en rituales matrimoniales, bautizos y nombramientos de nuevos representantes de la realeza, convirtiéndose en una de las composiciones de transmisión ideológica fundamentales de la época. En ese sentido, dotaba de carácter simbólico la celebración, como lo afirma Pérez:

Los jeroglíficos son conocidos gracias a las Relaciones que solían describir, de forma ampulosa e hiperbólica y con todo lujo de detalles, lo que acontecía en la ciudad los días festivos, explicando también los preparativos en los días previos. Gracias a estos escritos, muchos de ellos impresos –aunque también han quedado algunos manuscritos– podemos reconstruir el ambiente que se vivió durante esos días y, sobre todo, conocer los artilugios simbólicos que se disponían en los espacios públicos y sagrados (2018: 1).

Debido a estos registros, se ha evidenciado que, en la ornamentación de las festividades, los jeroglíficos eran usados en diferentes espacios y de modo muy extendido, pues se producían “miles de jeroglíficos urbanos diseñados por eruditos y poetas locales como adorno de los carros, altares, arcos y demás artefactos festivos que llenaban las plazas y calles de la urbe en cada uno de los centenares de celebraciones que cada año vivía la misma” (Revenga, 2017: 211). Los jeroglíficos tenían un importante papel dentro del diseño de las fiestas, ya que se podían combinar entre sí para componer objetos de gran tamaño en el programa de cada evento; estaban presentes en variedad de lugares y llegaban a ocupar completamente espacios sagrados de la época, ayudando a generar una experiencia inmersiva para todo el público.

Campos (1996) presenta dos ejemplos en los que aparecen estas piezas. Se trata de dos fiestas barrocas escurialenses del siglo XVII, que revistieron gran importancia para la época. La primera de ellas fue la visita de Felipe IV y la reina Marina de Austria en 1649, para la que se “forró” el presbiterio de la Capilla Mayor con vistosos adornos, y se usaron cuadros-jeroglíficos para adornar la alfombra del refectorio el día de la comida de Felipe IV. La segunda fue la fiesta del Primer Centenario, en la que se creó un jeroglífico “compuesto” que incluía a dos personas disfrazadas de león y águila, montadas en dos caballos atados a un yugo plateado, tirado por lacayos que portaban dos cartelas que representaban el Monasterio: una, con un león coronado y la otra, con un águila coronada mirando al sol que sale por oriente (1996: 397). Toda esta abundancia y simbología en la programación de los eventos que describe Campos permite inferir que a través de los jeroglíficos también se transmitía el afecto que la comunidad tenía hacia la realeza.

Los jeroglíficos cumplían una doble función: decorativa y didáctica; y en la fiesta barroca fueron altamente apreciados por parte del público. Campos (1996) expresa que, en algunas ocasiones, estas piezas provocaron tanto entusiasmo entre la población que se organizaron exhibiciones abiertas para permitir su contemplación, y resultaba frecuente la desaparición de los jeroglíficos de estos lugares en manos de personas poco respetuosas.

Además, la conservación de estas piezas incluía la recopilación y publicación de grabados en diferentes libros y manuscritos, así como de las composiciones que acompañaban la arquitectura de los arcos triunfales. Mínguez cuenta que reconocidos artistas de la platería en Ciudad de México

se encargaron de la decoración para la exaltación del trono de Carlos IV, que consistió en “siete jeroglíficos planetarios que mostraban los atributos de los dioses que dan nombre a estos cuerpos celestes y referencias a los metales y piedras preciosas que les corresponden” (2017: 62). Al respecto, se evidencia cómo estas composiciones resultaban ser encargos muy valorados, que exigían destreza, creatividad, innovación y recursos económicos altos en el gremio elegido, garantizando así que la experiencia fuera inolvidable para los representantes del poder y para el público asistente.

Concurso de jeroglíficos: la cultura emblemática puesta en acción

A continuación, procederemos con la exposición del tema a partir de la relación que guardan los jeroglíficos con los aspectos lúdicos, teatrales y arquitectónicos de la fiesta barroca (siglos XVI y XIX). Para ello, se propondrán algunos casos de estudio en los que se evidencia la forma en la que este tipo de mensajes “participaba” en la festividad.

La historia del arte permite afirmar que sus diferentes producciones corresponden a elaboraciones discursivas potentes, capaces de construir comunidad en contextos diferentes a aquellos en donde surgen. Es decir, el arte sirve como un discurso simbólico que reconfigura conceptos complejos, los cuales una sociedad debe comprender para asumir posturas ideológicas, políticas, religiosas, etcétera. Esos discursos simbólicos definen culturalmente a la sociedad, siendo el arte el medio representativo y comunicativo por excelencia.

En ese sentido, los emblemas, empresas y jeroglíficos propios de la fiesta barroca se convirtieron en “instrumentos” didácticos que pretendían comunicar al pueblo, simbólicamente, ciertos mensajes que no debían ser expresados de manera pomposa y, mucho menos, con evidentes fines monárquicos o católicos.

Al respecto, Jean Jacquot y Elie Königson expresan que en “las fiestas públicas en la Francia Renacentista, [...] el arte se pone al servicio de una propaganda ideológica que condiciona su misma celebración” (1960: 51-69). Siendo así, este tipo de arte “sirvió” como estrategia de congregación, y de ella surgieron diversas actividades artísticas y lúdicas, como las llamadas justas poéticas, creaciones en las que se evidenciaba la relación directa entre los jeroglíficos y el juego.

El nombre de las justas poéticas alude a los torneos o lides medievales, de modo que durante la fiesta barroca se llevaban a cabo diversas competiciones en el marco de una contienda que se había trasladado al campo de las letras. Las justas comenzaban con un desfile acompañado por un grupo de músicos que amenizaban el trayecto de los caballeros retadores. Se llevaba al frente un cartel que publicitaba el encuentro y el desafío poético a realizar. El grupo recorría las principales calles hasta llegar a la plaza, catedral o salón donde se llevaría a cabo la justa (Egido, 1978-80).

En un tablado diseñado exclusivamente para el evento literario se hacía lectura de las bases del combate. Las composiciones literarias por excelencia eran prosas, canciones con temáticas sobre la realeza, liras, coplas, sonetos, quintillas, octavas, entre otras. Y sobresalían los jeroglíficos y las empresas, productos artísticos compuestos por un poema, una imagen y un epigrama.

Durante las justas, los literatos o poetas competían por presentar la mejor declamación o composición ante los jurados, los cuales debían determinar quiénes se llevaban los premios; “una copa de plata, guantes de ámbar, o elementos de seda, eran solo algunas de las recompensas” (Revenga, 2017: 213). Varios escritores del Siglo de Oro participaron como organizadores, redactores de temáticas, traductores de jeroglíficos y jurados de las justas; entre estos, se destacaron los poetas Calderón de la Barca y Lope de Vega. En las justas, el concurso de jeroglíficos fue una actividad que complementó la construcción de la emblemática sociocultural de la época.

En el concurso poético, la configuración del emblema partía de elementos que eran conocidos por los asistentes a la celebración y presentaban un significado como unidad, pero puestos en otro contexto o al lado de otros símbolos configuraban un discurso que se debía descifrar. Los jeroglíficos eran explicados por eruditos o poetas ante la comunidad participante, a través de la oralidad, descifrando conceptos complejos para la comprensión de los asistentes. En algunas ocasiones, los jeroglíficos antecedían una ceremonia triunfal que conmemoraba la llegada de un monarca o un clérigo: eran incrustados sobre una construcción efímera; por ejemplo, en un arco por el que el homenajeado debía cruzar, y a esta entrada triunfal la precedía un discurso o proclamación poética (ver imagen 3).

Imagen 3. Arco triunfal para el recibimiento del Marqués de las Amarillas, en la Catedral de Puebla de los Ángeles (México). Anónimo (c. 1756)



Fuente: Juan Chiva (2012), "Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico", *Sémata: Ciencias Sociales e Humanidades*, España, núm. 24, p. 201.

Por otra parte, entre las construcciones religiosas y culturales más potentes de la época se encuentra el macro jeroglífico (1659) construido para festejar la canonización del arzobispo valenciano Tomás Villanueva. Para este evento se diseñó un arco triunfal del que colgaban retratos de diversos clérigos y una pieza central, elaborada por José Vicente Olmo, ganador del concurso durante la festividad. González *et al.* (2014) lo describen así:

El macro jeroglífico tomasino consistió en un círculo mayor, que contenía siete círculos menores. Cada uno de estos pequeños círculos era el cuerpo a su vez de un jeroglífico, y estos aparecían acompañados de los respectivos lemas y letras, excepto el círculo central que carecía de letra. Por su parte, el círculo mayor se acompañaba de su propio lema y la respectiva letra, que resumían el significado de la compleja composición [...]. Cada uno de los pequeños círculos hacía alusión a una virtud, cualidad o grandeza de Tomás de Villanueva [...]. Así, siete ojos aluden a la vigilancia que ejerció Villanueva sobre sus feligreses; una lira de siete cuerdas a su elocuencia; el libro apocalíptico de los siete sellos a su virtud; etcétera [...]. Asimismo, el círculo pone de relieve que Tomás es uno, y que sus virtudes destacan todas por igual, como iguales (102).

Imagen 4. Jeroglífico de Vicente del Olmo (1659)



Fuente: Estampa de Francisco Quesádez, Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia.

Este jeroglífico representó magníficamente las cualidades que a las autoridades religiosas les interesaba destacar para el homenaje al arzobispo Villanueva, tanto así que el diseño sirvió como parte del sermón de fray José Sanchís durante su visita al Convento de Nuestra Señora del Socorro (1659), afirmando, una vez más, la estrecha relación que comenzaba a fortalecerse entre el arte de los emblemas y el discurso religioso.

Indudablemente, estamos ante una construcción simbólica compleja que invita a una deconstrucción minuciosa de cada uno de los elementos que componen el macro jeroglífico. Un mensaje dentro de un mensaje, lo cual conminaba a los espectadores a comprender desde lo simple a lo complejo, como una gran unidad, partiendo de una fracción de la composición y entendiendo la palabra como parte de la oración.

Si pudiéramos crear una semejanza entre el macro jeroglífico y una frase escrita, diríamos que aquel es como la construcción de una oración, y cada parte del jeroglífico sería considerada como una palabra con un significado propio. Dichas palabras, al ser puestas en conjunto con otras, construyen un discurso absolutamente contundente, es decir, una frase cargada de significado, como lo es el macro jeroglífico.

A este primer jeroglífico le siguieron, que sepamos, otros tres. En 1665 [se creó otro] con motivo de las fiestas inmaculistas convocadas por el virrey de Valencia (el marqués de Astorga); José Vicente del Olmo

presentó a concurso [este] jeroglífico en el que se mostraba cómo los rayos solares (la pureza y la gracia de María), al reflejarse en el mar, se proyectaban sobre un murciélago que lo sobrevolaba y representaba a la ciudad de Valencia (González, 2014: 93-117).

Este jeroglífico junto a otro producido por Juan Bautista Soler en el mismo año conservaban rasgos comunes (símbolos): por un lado, la representación del murciélago sobrevolando la ciudad y los rayos del sol iluminándola; por el otro, la recurrencia de elementos que rodeaban el círculo mayor (ambos contenían imágenes diversas) y el uso de la prosa. A continuación, se muestran las producciones aludidas, en las que se pueden observar los símbolos comunes y sus cambios de posición. Es de destacar que las explicaciones sobre el significado de estos símbolos y la repetición de lo que podríamos llamar un arquetipo eran transmitidas al pueblo a través de la oralidad.

Imagen 5. Jeroglífico de Vicente del Olmo (1665)



Imagen 6. Jeroglífico de Juan Bautista Soler (1665)



Fuente: Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia.

Estas producciones constituían un primer sistema de significación que aportaba una clave temática a la fiesta, la cual era expandida a través de otros medios, como los sermones en teatros efímeros y en lugares donde “la capacidad oratoria del predicador construía oralmente auténticos emblemas” (Mínguez,

Rodríguez, González y Chiva, 2012: 114). El jeroglífico servía como un punto de partida simbólico de la fiesta: a través de su composición gráfica, daba a entender a los espectadores qué temática o enfoque sería tratado durante la festividad. Este símbolo revestía cada rincón de la ciudad y resignificaba los valores religiosos o monárquicos que pretendía reproducir la fiesta barroca.

Interdependencia entre imagen y oralidad

En las sociedades de los siglos XVI y XVII de la Nueva España, el aprendizaje de la lectura era un privilegio al que podía acceder solo un grupo pequeño de personas. Esa situación aportó a la relevancia que adquirieron los jeroglíficos, las fiestas, los arcos triunfales, el teatro, los sermones y la oralidad en la transmisión de mensajes (González, 1999: 90). En este contexto, una de las formas en las que se presentaba la relación entre la oralidad y los jeroglíficos era la de los arcos triunfales que se levantaban en la fiesta barroca para la celebración de acontecimientos políticos.

Con los arcos, la imagen fue el vehículo elegido por los personajes homenajeados para difundir sus hazañas entre las comunidades iletradas. Sin embargo, advirtiendo que tal vez el mensaje no llegaba a ser completamente claro, se acudió al uso de un lenguaje que, además de comunicar, conmoviera. Sobre el carácter didáctico, la construcción de la obra y el tono de la declamación, Portugal explica que “estas imágenes solían ser explicadas por una declamación dirigida a los homenajeados justo antes de pasar por [el arco]” (2013: 6).

Leer o recitar versos ante los arcos, a manera de explicación de la obra, era parte del ritual político que en la Nueva España se vivía en esas fiestas barrocas que daban la bienvenida a las autoridades (González, 1999: 104). Así también ocurrió en Ciudad de México, cuando se celebró, el 30 de noviembre de 1680, la entrada de Tomás Antonio de la Cerda como vigésimo octavo virrey.

Para esa fiesta se decidió la construcción de dos arcos triunfales con materiales perecederos (madera, estuco, cartón, entre otros) que, pintados, semejaban al mármol y al bronce. Uno se ubicó en Santo Domingo, sede del Santo Oficio, y el otro, en la puerta occidental de la Catedral. Además de lienzos pintados, los arcos incluían motes, lemas y poemas explicativos. Los programas para la creación de estos arcos, incluyendo los textos que los explicaban, fueron comisionados a Carlos de Sigüenza y Góngora, y a sor Juana

Inés de la Cruz, respectivamente (López, 2003: 242). Acerca de la necesidad de acompañar estas obras con la palabra, Octavio Paz, en uno de los textos que dedicó a la obra de sor Juana Inés, expuso que, al igual que el resto de las artes en el período Barroco, los arcos triunfales se convirtieron en enigmas monumentales en los que cada espacio se cubría de emblemas, medallas, relieves e inscripciones, lo que los convertía en textos con sentidos que, para ser descifrados, se acompañaban de explicaciones y elucubraciones (Paz, 1982: 203).

Según Octavio Paz, la importancia de esa interdependencia entre imagen y oralidad se destaca al considerar la fiesta barroca como una representación llena de lujos, sensualidad y movimiento, que culminaba en un mausoleo, “en un monumento –sea de piedra o de palabras–” (1982: 203).

El uso de los jeroglíficos en los arcos es justificado por sor Juana Inés de la Cruz en la sección en prosa que elaboró para explicar el que le comisionaron –hizo otra en verso–, al decir que así como los antiguos egipcios utilizaron los jeroglíficos para representar a sus dioses y todo lo invisible, “por la misma razón, y también por ‘reverencia y respeto’, no ha sido descabellado ‘buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente expliquen algunas de las innumerables prerrogativas que resplandecen en el conde Paredes’” (Paz, 1982: 217).

Sor Juana Inés encontró la oportunidad de crear un retrato alegórico del nuevo virrey, acudiendo a la genealogía y a los acontecimientos del mito de Neptuno para hacer un paralelo con la vida del marqués. En ese trabajo demostró sus conocimientos en lengua latina, poética, retórica y oratoria (López, 2003: 262). También ejerció sus habilidades como cortesana adulatora, al representar en el arco al dios y, al lado, a su esposa Anfitrite, ambos desnudos, sobre una concha marina; imagen que, acompañada de un texto, servía de motivo para admirar la belleza de la esposa del virrey. Al respecto, cabe citar a Paz: “en los rostros de las dos marinas deidades, hurtó el pincel las perfecciones de los de Sus Excelencias, haciendo (especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos” (Paz, 1982: 213).

La diferencia entre los dos arcos comisionados para la misma celebración refuerza la importancia de la palabra en estos festejos, porque así como la religiosa eligió a Neptuno para hacer un retrato alegórico del nuevo virrey, Carlos de Sigüenza, intelectual que tuvo diversas ocupaciones y tareas en la Nueva España, hizo una construcción textual cargada de sentido político,

al sugerir como modelos de sabiduría política a antiguos soberanos mexicanos, a saber, Itz'at'l, Tízoc, Moctezuma Ilhuicánima y el dios tribal Huitzilopochtli.

Esas creaciones literarias también conservaban el carácter fugaz de la fiesta barroca. Elementos como la poesía también compartían su carácter “perecedero”, pues el sentido que tenía recaía en arquitecturas efímeras y su referente desaparecía cuando se desmontaban los arcos triunfales y con estos los lienzos, los emblemas, los jeroglíficos (López, 2003: 248).

El jeroglífico y la arquitectura

El caso de la jura de Fernando VII en la Villa de San Bartolomé de Honda

Leer o recitar los versos consignados en los jeroglíficos era solo una de las formas usadas en las celebraciones para propagar y potenciar asertivamente el contenido que los organizadores querían expresar mediante emblemas. El jeroglífico mismo se circunscribía en un entorno material, que delimitaba su forma de comunicarse con la audiencia. Así, encontraba en los carros alegóricos, la arquitectura efímera, las puestas en escena y las justas poéticas, por mencionar algunos de los eventos de los que se componía la fiesta barroca, vehículos aptos para su potenciación y delimitación, acordes con su necesidad expresiva.

Convergiendo en lo que podríamos definir como “un proceso multidimensional, con dimensiones tecnológicas, económicas, sociales y políticas” (Von Rimscha *et al.*, 2018: 252), la ideación y el desarrollo de cada una de las actividades de una fiesta barroca formaban parte de una amalgama en la que el jeroglífico modificaba su luz de acuerdo con el prisma bajo el que estuviera reluciendo.

La naturaleza y cualidades de cada una de estas manifestaciones o actividades brindaban información adicional al lector, en calidad de paratexto, según la definición funcional de Mirenayat y Soofstaei: “el paratexto marca los componentes en el límite del texto para encausar la aceptación de ese texto por los lectores” (2015: 534). Según esto, se infiere que un escenario construido para soportar un emblema podía garantizar la transmisión de la cualidad de solidez y perennidad al mensaje, a la vez que le otorgaba validez oficial, ya que no cualquier persona podía tener una vitrina de ese calibre para comunicar.

Ahora bien, pasando a otro escenario, encontramos que en lo que es hoy el municipio de Honda, en el departamento del Tolima, Colombia, en el mes de diciembre de 1808, para honrar a Fernando VII se llevó a cabo un ritual de jura, acostumbrado en las proclamaciones americanas de la monarquía española de la época. En esas fechas, el pueblo se volcó a las calles en romería, experimentando y viviendo lo que las autoridades habían preparado para tan fausto momento.

Anunciado unos días antes mediante bando, adecentamiento de calles, salvas de artillería, luminarias por tres días y una lúcida procesión cívica donde participó toda la ciudadanía. A lo largo de la procesión se adornó la carrera con emblemas ingeniosos alusivos a la festividad y un arco triunfal. Se levantaron tres tablados: en la plaza de San Francisco, en la Plaza Mayor y en la Casa del Alférez Real Don José Diego. En ellos se realizaron las solemnes juras, arrojando a continuación las autoridades medallas acuñadas para la ocasión y hasta dulces secos (Rodríguez y Mínguez, 2012: 137).

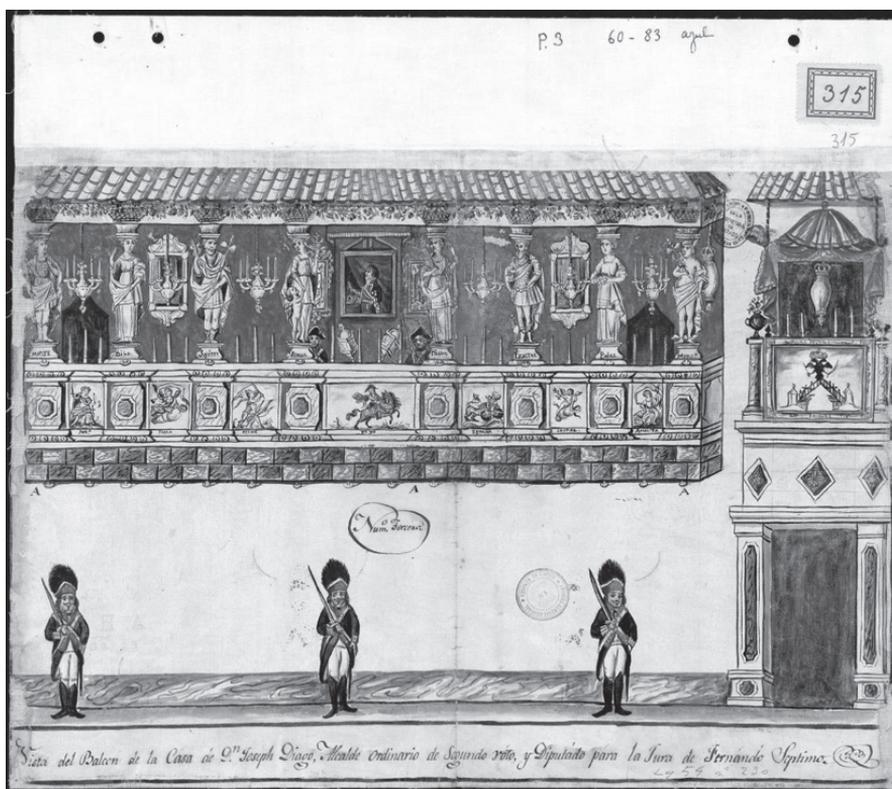
Sobre el mencionado evento, los archivos estatales españoles guardan una relación en donde el autor relata cómo los asistentes vitoreaban al Alférez Real, cuando este se asomaba por el balcón de su hogar, en la plaza principal, para develar el retrato del soberano, empotrado en la estructura para que todos lo admirasen. Los súbditos, según la relación, llegaron a derramar lágrimas de felicidad ante aquella efigie y lanzaron, a su vez, injurias contra Napoleón, el enemigo del reino, que tenía preso a Fernando (Junta Central Suprema Gubernativa del Reino, 1809). El manuscrito, rimbombante en su prosa, narra con detalle el inicio de las fiestas, pero más importante aún, detalla las estructuras construidas alrededor de la celebración y cómo cada una de ellas portaba jeroglíficos que las adornaban.

El despliegue de lujo y ostentación que suponía levantar estas estructuras, en palabras de Bonet, podía acarrear inconvenientes: “varios son los problemas que plantean las obras efímeras. Máquinas provisionales, con carácter escenográfico, de decoración ficticia, como las bambalinas teatrales, su duración era muy breve para lo costosa que resultaba su fabricación” (1990: 16). Y, sin embargo, los patrones que auspiciaban estas celebraciones hacían gran énfasis en estas estructuras.

La imagen 8 da cuenta de una representación del esfuerzo que realizaba el organizador de las celebraciones para destacar. Galas y banquetes fastuosos precedían el inicio de las fiestas y solamente los prohombres de la villa estaban

invitados (Junta Central Suprema Gubernativa del Reino, 1809). En el balcón, el retrato del monarca era acompañado por estatuas de dioses del Olimpo, lámparas, espejos y mazas de plata. La comitiva la cerraban un par de músicos y tres soldados que hacían guardia. El repecho y los pedestales cargaban con representaciones mitológicas, que servían para establecer analogías con las virtudes del monarca (Rodríguez y Mínguez, 2012). De igual forma, el pequeño balcón de la derecha fue embellecido y adornado para la ocasión, haciendo alusión directa a los valores otorgados al soberano, con su escudo de armas.

Imagen 7. Vista del balcón de la casa de Don Joseph Diago, alcalde ordinario de segundo voto y diputado para la Jura de Fernando VII

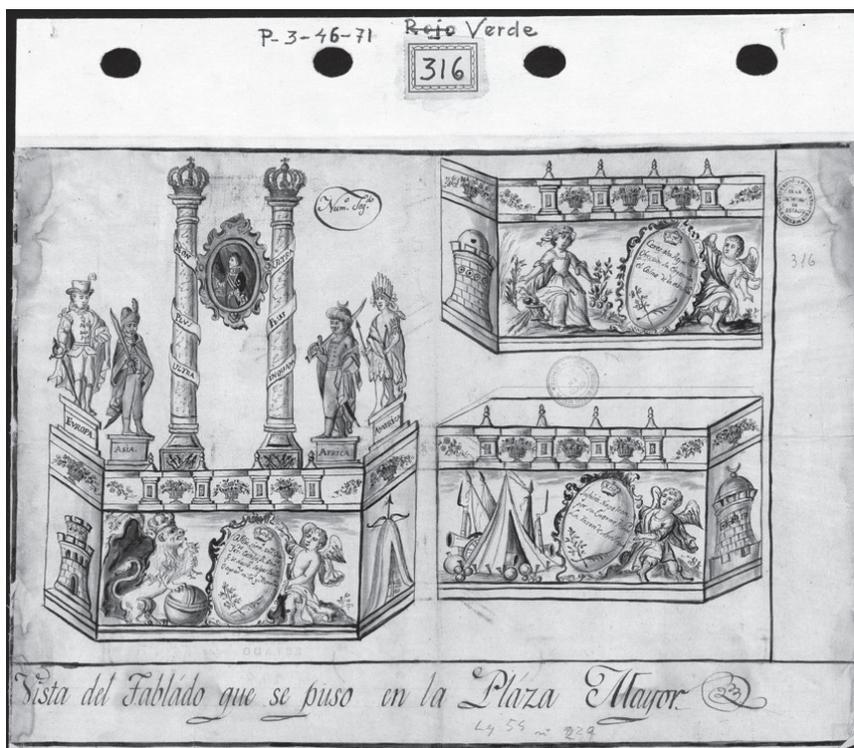


Fuente: Junta Central Suprema Gubernativa del Reino (1808-1815), "Jura de Fernando VII", en: Portal de Archivos Españoles, *América. Impresos de América*, imagen 257.

Por otro lado, el mismo despliegue de lujo y ostentación que suponía levantar estas estructuras era vital e iba de la mano con la llamada teoría del decoro, postulado que manifestaba que todo lo que rodeaba al monarca debía rozar la perfección: "la belleza y la noble apariencia física son una forma de

imperio y su exacta representación, el retrato, se constituye en un asunto de estado” (Checa y Morán, 2001: 198). En este caso, la representación de Fernando VII y cada una de las figuras emblemáticas que lo acompañaban debía utilizar formatos adecuados para enaltecer al soberano.

Imagen 8. Vista del tablado que se puso en la Plaza Mayor



Fuente: Junta Central Suprema Gubernativa del Reino (1808-1815), “Jura de Fernando VII”, en: Portal de Archivos Españoles, *América. Impresos de América*, imagen 316.

La imagen 8 ilustra un retrato del monarca sostenido por las columnas del *Non plus ultra* y rodeado por cuatro estatuas, rotuladas con los nombres de continentes. Y “otro frontal alojaba a la diosa Ceres sobre un campo de mieses, sosteniendo una maceta con un clavel, rodeado de corazoncillos con alas y ojos como si fueran abejas” (Rodríguez y Mínguez, 2012: 138). Así, el poderío del reino y, por supuesto, de su regente se materializaba en las ilustraciones que rodeaban el tablado: un león con un gallo entre las fauces, torres coronadas con almenas, cañones y tiendas de campaña, entre otras.

Como está consignado en la relación, los jeroglíficos que acompañaban la tarima y que hacían referencia a las estatuas rezaban: “Europa: Europa fiel

y leal, sus triunfos ya los publica, y a tu amor se sacrifica. América: América está obediente, nuestro sol amado, este es el Rey Fernando. África: El África a sus algares, haría que al Rey Fernando, vivan siempre proclamando. Asia: Asia gloria oriental, observa la justa ley, dar la vida por su rey” (Junta Central Suprema Gubernativa del Reino, 1809).

En la tarima, había imponentes columnas que dominaban la plaza, ricos acabados e ilustraciones. Los versos recitados eran “ignífugos” y patrióticos. Y, finalmente, todo estaba permeado por referentes a culturas clásicas y a valores profundamente católicos, trazando un puente que servía como herramienta para que las fuentes de expresión pudieran ser interpretadas y así el pueblo lograra descifrar el sentido y los preceptos morales que los emblemas plasmados en estas construcciones encarnaban (Fajardo, 1999). Ese es el sentido real de fusionar arquitectura y jeroglíficos.

El poder de la comunión entre letra e imagen encontraba un escenario natural de amplificación en la arquitectura efímera. El contenido vestía una villa entera y el núcleo del discurso encontraba en el jeroglífico y en la emblemática un formato ideal para ser el receptáculo ideológico y eje temático de toda la fiesta barroca. La piel con la que la Villa de San Bartolomé de Honda se vistió la invitaba a cambiar su esencia durante unos pocos días. Y así como el pueblo cambiaba de rostro y entraba en unas lúdicas específicas, también lo hacían todos aquellos que habitaban la villa, quienes compartían experiencias y significantes, a través de diversas vivencias.

El jeroglífico en el arte performativo

El arte performativo se manifestaba en la fiesta barroca como elemento lúdico, con el deber de encarnar los valores específicos asignados a cada celebración (Díez, 1985). Según Alvarado, se “buscaba transmitir lo ideológico a través de lo simbólico, bajo una forma sensorial” (2011: 279). En este apartado, entonces, revisaremos el elemento lúdico como dador de vida, que agregaba información y significado a los contenidos ideológicos implícitos en los jeroglíficos. Al respecto, Martínez de Bustos, citado por Álvarez, señala que:

La lectura de los poemas en su sitio, enlazados con imágenes, jeroglíficos y alegorías [...] había de producir un efecto complejo, teatral, cual si nos hablase todo ello directamente. Los versos eran, en cierto modo, como el texto dramático en el teatro, en el sentido de que, igual que en la comunicación teatral, escuchamos las palabras al mismo tiempo

que, visualmente, nos están impresionando todos los elementos escenográficos (1997: 22).

Como ejemplo tomaremos la Fiesta Guadalupana de Potosí, celebrada en honor a la virgen y su nacimiento. La versión de 1601 fue registrada por fray Diego de Ocaña, partiendo de la descripción del arte performativo existente en el juego religioso de la sortija, en el cual “los caballeros participantes, encarnan roles, llevan vestuarios y accesorios espléndidos, defienden un pensamiento y guían sus acciones por el contenido de un cartel de desafío publicado quince días antes del torneo” (Ocaña, citado en Peña, 2016: 716). El evento es, pues, resultado de un complejo proceso de intermediación entre la imagen, el texto, el teatro y el juego; por un lado, buscando el adoctrinamiento religioso de las comunidades indígenas americanas y, por otro, dando paso a la “afirmación de una identidad propia... desde una sociedad emergente que lenta pero imparablemente, buscaba su propia simbología” (Mínguez, 2017: 64). Así, esta plataforma festiva se convirtió en un escenario dialógico, donde convergieron imposiciones ideológicas con medios de expresión y liberación.

El caso de la Fiesta Guadalupana de Potosí

Las celebraciones iniciaron el 8 de septiembre de 1601 y desde el primer día se publicó el cartel de la convocatoria al juego o invención de la sortija, que incluía poemas y jeroglíficos (Campos, 2014; Peña, 2016).

La función del cartel la describe Campos, en su texto “El monje Jerónimo fray Diego de Ocaña y la crónica de su viaje por el Virreinato del Perú”, así:

El cartel se reservaba para el anuncio de los certámenes poéticos donde había que publicar las bases, indicando el tema y el tipo de las composiciones a las que habían de ajustarse los participantes, junto a los premios que llevarían los ganadores (2014: 93).

Según puede leerse en “El Inca abraza la predicación: el juego de la sortija y la conquista espiritual en la fiesta barroca en honor a la Santa María de Guadalupe en Potosí, 1601” (Peña, 2016), llegado el día del certamen, se levantaba una estructura efímera en el centro de la plaza, donde se instalaba un jeroglífico, descrito por Ocaña de la siguiente manera:

Estaba pintada la imagen de Guadalupe, en un campo azul a manera de cielo, la mitad, y la otra mitad, a manera de un mar, y fijada en el campo azul que parecía cielo, una estrella, y por letra, abajo, en el mar,

Stela maris, y alrededor del escudo, por orla, una letra que decía *Regina omnium, quae culmina coeli tenet* (Ocaña, citado en Peña, 2016: 723).

En este caso, el jeroglífico era el encargado de comunicar la clave temática del evento, de carácter religioso y que conmemoraba el nacimiento de la Virgen María, por lo cual todas las invenciones presentadas durante el juego de la sortija derivaban de esta imagen, cuyo mensaje era a su vez reforzado por el personaje conocido como el mantenedor, quien cumplía el rol de activar la contienda, presentando una premisa que todos los concursantes debían defender con sus invenciones. Por ejemplo, Fray Diego de Ocaña presentó esta invención: “que la Virgen Santísima era la dama más bella, más hermosa, más linda y la criatura más perfecta, fuera de su Hijo, y la que causó mayores efectos de todas cuantas había en los cielos y tierra” (citado en Peña, 2016: 722).

El juego de la sortija

Este juego consistía “en ensartar en la punta de la lanza, y corriendo a caballo, una sortija o aro de metal pendiente de una cinta” (Elizalde, 1982: 943). Cada caballero concursante presentaba una idea concordante con la propuesta del mantenedor. En el caso de Potosí, más allá del ejercicio ecuestre, el juego cobraba valor por las invenciones que acompañaban la entrada de cada caballero en la plaza, además de comparsas, música, alegorías, carros triunfales, entre otros elementos que, en conjunto, se encargaban de reforzar y ampliar el contenido enunciado desde la presentación del jeroglífico.

Es, entonces, en estas invenciones donde se evidencia lo performativo de la Fiesta Guadalupana de Potosí, ya que cada caballero retador hacía su entrada triunfal acompañado de los elementos descritos y personificando un determinado rol para representar la divisa que cada uno defendía. En este caso, fray Diego de Ocaña, citado por Alvarado (2011), relató cuatro propuestas de los retadores que se presentaron en aquella ocasión. A continuación, vemos una de ellas:

Entraron en la plaza “más de dos docenas de salvajes” llevando una peña encantada donde iba un caballero, que iba a correr lanzas, detrás iba una multitud de indios [...] seguidos de una dama de traje español que representaba la Fe. Se acercó la dama a la peña en socorro de aquel caballero [...]. La Fe echó fuego al sol que llevaban los indios en su estandarte y el Inca se arrodilló ante ella, pero se acercó una sierpe y

se lo comió. La Fe anunció que no bastaba creer en Dios, que había que creer en la Virgen (283).

En el fragmento anterior se evidencia que la invención profundiza el tema publicado en el jeroglífico, pues, más allá de representarlo, se encarga de expandirlo. Lo lleva a una situación ficcional, cargada de un fuerte contenido simbólico que solo hasta el final revela su intención inicial, mediante el parlamento recitado por el personaje que representa el concepto de la fe. Esta mujer, al mencionar la Virgen y la importancia de creer en ella, integra la invención en el marco temático consignado en el cartel desde el primer día de las celebraciones.

Conclusiones

Desde la perspectiva de la ecología de medios, cada uno de los elementos presentes en la fiesta barroca (el jeroglífico, los concursos, el arte performativo, la oralidad y la arquitectura) constituyeron un medio independiente que era, a su vez, un sistema de relaciones para la generación de experiencias. Adicionalmente y estudiada en conjunto, cada celebración barroca fue el resultado de un proceso complejo de intermediación formal, en el cual cada medio ampliaba el mensaje propuesto por la clave temática, desde su potencial expresivo.

Por su parte, el jeroglífico –un tipo de imagen enigmática que incentivaba la participación del público, para la lectura de su contenido– se convertía en un eje articulador para las diferentes experiencias de la fiesta barroca, por ser un elemento con características interdisciplinarias, que se moldeaba y combinaba de diversas formas, dependiendo de la divulgación requerida para los programas iconográficos.

El jeroglífico tenía una función doble: decorativa y didáctica, y fue altamente apreciado por parte del público; de allí que se documentaran las pérdidas de los jeroglíficos durante las exhibiciones de la fiesta, y también, la alta inversión económica que implicaban algunos de ellos. Su plasticidad inherente, su capacidad de tomar referencias de prácticamente cualquier universo de significado, lo hacían una herramienta poderosa y efectiva. La mezcla entre la prosa y la imagen para retratar ficciones y no ficciones lo dotaban de una característica convergente, que se podía ampliar en la medida en que este formato cambiaba de superficies de contacto.

Adicional a esto, la configuración del emblema, construido dentro de las justas poéticas, proporcionaba a la comunidad un concepto gráfico que se debía descifrar, para comprender así su significado y, de este modo, apropiarse de un discurso determinado en medio de la inmersión en la fiesta barroca. Las justas poéticas abrieron paso a una relación entre palabra e imagen, expandiendo el discurso a otros medios, que podían comunicar un mensaje de forma independiente y conjunta a la vez. Primero, se podía entender el texto oralizado; luego, escrito y, finalmente, resignificarlo desde lo gráfico, dando así cabida a una metodología comunicacional compleja y didáctica al mismo tiempo.

Asimismo, la oralidad tuvo una relación explícita con los jeroglíficos. En varios episodios de la fiesta barroca en Hispanoamérica se utilizó para expandir el mensaje que contenían las imágenes, tanto para el público erudito como para los iletrados. Ocurría así en los casos en que los autores de los arcos triunfales diseñaban los referentes gráficos de sus creaciones y a la par componían textos que los explicaban y proyectaban. Esas obras literarias solían leerse al lado de los arcos, mientras eran atravesados por los homenajeados.

Lo que más llama la atención de todo este recorrido es la potencia adquirida por la lúdica dentro de la implementación de un discurso. El concurso de jeroglíficos complementaba la construcción de la palabra, puesto que configuraba una resignificación del texto en la imagen, expandiendo una plataforma escrita a lo gráfico y lo lúdico. Dicha metodología tenía un efecto positivo en los espectadores, quienes se apropiaron de manera efectiva de dichos discursos. Y eran estos mismos jeroglíficos, contruidos durante las justas poéticas, los que adornaban los carros alegóricos, arcos triunfales, performance teatrales y túmulos de la fiesta, dando como resultado un sistema de medios, con un tema en común, que se expandía en diversas plataformas de la festividad.

Finalmente, el caso de la Fiesta Guadalupana de Potosí permite evidenciar la relación intermedial entre el jeroglífico de la Virgen y la invención del juego de la sortija que, a partir de elementos como la representación y el discurso, reforzaba, expandía y aclaraba la intención del contenido de la imagen y el texto que componían la pieza gráfica.

Referencias

Alvarado, Tatiana (2011), “De las fiestas que destaca fray Diego de Ocaña en su Relación. La plaza como epicentro de la celebración”, en: *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre el Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2kpuUpQ>.

Álvarez, León Carlos (1997), “Mensaje festivo y estética desgarrada: la dura pedagogía de la celebración barroca”, *Espacio, Tiempo y Forma*, España, serie 4, núm. 10, disponible en: <https://bit.ly/2kesEBQ>.

Bonet, Antonio (1990), *Fiesta, poder y arquitectura: Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal.

Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (1996), “El Escorial y la imagen de la fiesta barroca”, en: F. Javier Campos y Fernández de Sevilla, (ed.), *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium*, España, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, disponible en: <https://bit.ly/2kesnyO>.

Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (2014), *El Monje Jerónimo Fray Diego de Ocaña y la Crónica de su viaje por el Virreinato del Perú* [archivo PDF], Lima, Arzobispado de Lima, disponible en: <https://bit.ly/2m92qBh>.

Checa, Fernando y José Miguel Morán (2001), *El Barroco*, Madrid, Istmo.

Díez, José María (coord.) (1985), *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, España, Ediciones del Serbal.

Egido, Aurora (1978-1980), “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *Revista de Filología Española*, España, vol. LX, núm. 1/4, disponible en: <https://bit.ly/2jYWOZF>.

Elizalde, Ignacio (1982), “Fiestas y certámenes poéticos en Navarra con ocasión de la beatificación de Teresa de Jesús (1614)”, *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, Navarra, año 14, núm. 40, disponible en: <https://bit.ly/2jRCZ6i>.

Fajardo, Marta (1999), *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Ferrer-Ventosa, Roger (2018), “Pensando en imágenes jeroglíficas: de la tradición hermética en el Renacimiento a las vanguardias hasta el arte contemporáneo”, *Arte, individuo y sociedad*, Madrid, vol. 30, núm. 2, disponible en: <https://bit.ly/2kes7Qm>.

González, José María (1999), “De la metáfora al concepto: emblemas políticos en el Barroco”, *Res publica. Revista de Historia de las ideas políticas*, Madrid, núm. 3, disponible en: <https://bit.ly/2luRP3j>.

González Tornel, Pablo, Víctor Manuel Mínguez Cornelles y María Inmaculada Rodríguez Moya (2014). *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, Castellón de la Plana, España, Publicaciones de la Universidad Jaime I.

Jacquot, Jean y Elie Königson (1960), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, Éd. C. N. R. S.

Junta Central Suprema Gubernativa del Reino (1808-1815), “Jura de Fernando VII”, sitio web: Portal de Archivos Españoles, *América. Impresos de América*, imagen 257 y 316, disponible en: <https://bit.ly/2kcN9Pi>.

Junta Central Suprema Gubernativa del Reino (1809, 12 de julio), *Relación de la augusta proclamación del Señor Don Fernando Septimo, Rey de España e Indias, executada en esta Villa de San Bartolomé de Honda el veinticinco de diciembre de MDCCCVIII*, Manuscrito del 12 de julio de 1809, Archivo General de Indias, Estado, 54, 122, disponible en: <https://bit.ly/2lya5Ja>.

López, Sagrario (2003), “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno alegórico”, *La Perinola: Revista de Investigación Quevediana*, Navarra, núm. VII, <https://bit.ly/2kqy9x7>.

Maravall, José Antonio (1990), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, España, Crítica.

Mínguez, Víctor (2017), “Jeroglíficos para un imperio. La cultura emblemática en el virreinato de la Nueva España”, *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, Granada, núm. 11, enero-junio, disponible en: <https://bit.ly/2knUDyV>.

Mínguez Cornelles, Víctor Manuel, Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornei y Juan Chiva (2012), *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, en: *Triunfos barrocos vol. II*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universidad Jaume I.

Mirenayat, Sayyed Ali y Elaheh Soofastaei (2015), “Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence”, *Mediterranean Journal of Social Sciences*, Roma, vol. 6, núm. 5, septiembre, disponible en: <https://bit.ly/2jVHGfz>.

Paz, Octavio (1982), *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral.

Pedraza, Pilar (1978), “Breves notas sobre la cultura emblemática barroca”, *SAITABI. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, Valencia, núm. 28, disponible en: <https://bit.ly/2kfB63N>.

Peña, Beatriz Carolina (2016), “El Inca abraza a la Predicación: el juego de la sortija y la conquista espiritual en la fiesta barroca en honor de Santa María de Guadalupe en Potosí, 1601”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Navarra, vol. 32, núm. 3, disponible en: <https://bit.ly/2keqtOG>.

Pérez, Escalera (2018), “‘Fue costumbre de la Sabia Athenas proponer enygmás’. Jeroglíficos y emblemas en la fiesta barroca andaluza”, en: *IV Congreso Internacional de Cultura Visual*, Roma, Pontificia Università della Santa Croce, 28 y 29 de mayo de 2018, disponible en: <https://bit.ly/2jZkddq>.

Périssat, Karine (2000), “Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial”, *Criticón*, España, núm. 78, disponible en: <https://bit.ly/2lzV8WF>.

Portugal, Vanesa (2013), *Astros festivos: Imágenes celestes en los arcos triunfales de la Nueva España*, Bogotá, Universidad de los Andes.

Revenge, Paula (coord.) (2017), *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico. Entre lo sacro y lo profano*, México, Editorial Universidad de Córdoba.

Rodríguez, Inmaculada y Víctor Mínguez (2012), “Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII (1808)”, *Revista CS*, Colombia, núm. 9, enero-junio, disponible en: <https://bit.ly/2IV2xQO>.

Rodríguez, Inmaculada y Víctor Mínguez (2016), *Visiones de un imperio en fiesta*, España, Fundación Carlos de Amberes.

Sebastián, Santiago (1985), *Alciato. Emblemas*, España, Akal.

Von Rimscha, M. Bjørn, Marcel Verhoeven, Isabelle Krebs, Christoph Sommer y Gabriele Siegert (2018), “Patterns of successful media production”, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 24, núm. 3, disponible en: <https://bit.ly/2lOZLML>.

Claves mediáticas de la arquitectura efímera en la fiesta barroca hispanoamericana

Ángela María Salazar Restrepo
Deicy Johana Pareja Montoya
Juan Gabriel Jaramillo Vásquez
Manuel Alejandro Valencia Zapata

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch4>



Introducción

Entre los siglos XVI y XVIII, las ciudades novohispánicas desarrollaron celebraciones religiosas, monárquicas y militares en el marco de la fiesta barroca, que incluyeron: Corpus Christi, bodas, bautizos, exequias, procesiones, canonizaciones, coronaciones, la llegada de las tropas reales, los cumpleaños del rey, triunfos y conquistas. En los eventos fueron utilizadas estructuras físicas temporales como arcos de triunfo, atrios móviles, pabellones, edificios rodantes, túmulos, edículos y estructuras de ornamentación para transformar la arquitectura permanente, contribuir a darle lustro, majestuosidad, y a generar experiencias multisensoriales en el pueblo. Tales estructuras las acogemos en este análisis bajo el concepto de *arquitectura efímera*.¹

La arquitectura efímera, temporal o provisional, según María Adelaida Allo (1989), fue una manifestación que tuvo especial relevancia durante la fiesta barroca, por las condiciones políticas en Europa y América, que requerían herramientas poderosas de dominación y que encontraron en este un medio

¹ Vale la pena poner de presente la visión de Isabel Cruz de Amenábar sobre la contradicción que supone hacer uso del concepto moderno de arquitectura efímera para leer las construcciones temporales usadas durante la fiesta barroca, en un contexto premoderno en el que la definición de lo efímero no tenía una concepción por fuera de la esfera de la salud (Cruz de Amenábar, 1997).

de comunicación ideal para incorporar y mantener los paradigmas religiosos y políticos en las ciudades novohispánicas (Chabrowe, 1974: 386). Al mismo tiempo, este canal hizo parte de la estrategia comunicativa global de la fiesta barroca, articulándose con maquinarias como los emblemas, iconografías, jerglíficos, música, pintura, carros alegóricos y teatralidad.

El presente artículo contiene una descripción del fenómeno a la luz de evidencias documentales existentes en la literatura sobre fiestas emblemáticas, que otorgaron a las estructuras temporales un rol relevante para el desarrollo de las celebraciones. Luego, y con el ánimo de facilitar el entendimiento de los marcos relacionales en los que se desarrollaron las estructuras efímeras, se propone una organización en categorías, sin una pretensión distinta a la de identificar patrones de producción de la arquitectura efímera y ejemplificar con casos registrados. Las siguientes son las categorías propuestas:

- Funciones expresivas y mediales de la arquitectura efímera.
- La maquinaria creativa, muy sofisticada, puesta al servicio de la necesidad política.
- El aparato sensorial de la arquitectura efímera.

El aporte de la arquitectura efímera a la espectacularidad de la fiesta barroca

Para consolidar la comprensión sobre lo que se denomina arquitectura efímera en el marco de la fiesta barroca entre los siglos XVI y XVIII, se podrían plantear dos caminos: uno corto e instrumentalista, basado en la definición del fenómeno a la luz de sus raíces profundamente monárquicas, colonialistas y religiosas, que se apropia de oficios, saberes y desarrollos técnicos para ponerlos al servicio de una determinada conmemoración; y otro camino más largo y complejo, que se construye a través del intrincado universo simbólico, metafórico, cultural, social, político y económico, que se desprende de la transformación de la ciudad, al entender que el acontecimiento festivo en la Nueva España del Barroco “propició la transformación temporal de algunos espacios públicos de la ciudad” (Terán, 2011: 315).

En este capítulo, el análisis adopta la primera postura, más descriptiva y detallada, para ofrecer una visión histórica que ilumine las generalidades de las funciones que cumplió la arquitectura efímera en la fiesta barroca. Antonio Bonet Correa (1993) describe las obras arquitectónicas tempora-

les como “construcciones efímeras realizadas en materiales maleables y de poca consistencia” y que, además, tenían un fin directo ligado exclusivamente a las “fiestas públicas y celebraciones solemnes de carácter colectivo” (1993: 23). Su función era crear escenarios magníficos y temporales que albergaran las celebraciones para las que fueron diseñadas, únicamente durante el tiempo en que estas fiestas tuvieran lugar.

En esta línea, la arquitectura efímera consiste en la creación de edificios decorativos construidos como el marco físico para las celebraciones y lutos públicos; con andamiajes de madera y recubiertos con lienzos pintados para simular metales preciosos y ostentosos ornamentos en madera tallada. Una vez terminaba la fiesta, también finalizaba el propósito de las estructuras temporales y eran desmanteladas casi inmediatamente, aunque en algunos casos y debido a su espectacularidad, terminaron siendo estructuras permanentes. Tiempo después de la celebración, y para ofrecer una ayuda para la memoria, la comisión organizadora repartía panfletos en donde, además de otros relatos, eran recreadas las estructuras efímeras con gran esplendor, como lo demuestran algunas reproducciones actuales (Chabrowe, 1974).

Carme López, María de los Ángeles Fernández y María Inmaculada Rodríguez, al referirse a los mobiliarios temporales, coinciden en que “la finalidad última de los adornos y estructuras de la fiesta era la de trocar la ciudad real”, logrando “curar las heridas de la edad en su arquitectura para transformarla en un contexto adecuado para la fiesta” (2013: 36). Y es precisamente en la ciudad donde tuvo lugar la aparición de la arquitectura efímera como medio de expresión y comunicación; así lo dejan sentado Víctor Mínguez y Juan Chiva en el texto recopilatorio de Emilio Callado Estela:

La fiesta barroca y sus variaciones ocuparon amplios espacios en las ciudades europeas y americanas: arquitecturas y decorados erigidos en solemnidades públicas cambiaron el aspecto de las ciudades durante los constantes episodios celebratorios en los que, habitualmente, el escenario de la fiesta no era otro que el espacio público, las propias calles de la ciudad (2017: 221).

La fiesta barroca explotó la capacidad disruptiva de la arquitectura efímera, por cuanto la usó como medio para generar rupturas sensoriales y de sentido abruptas y en períodos cortos de tiempo. Yendo más allá y, de acuerdo con el análisis de Mínguez y Chiva (2018), esta arquitectura podía llegar al punto de anular la permanente, rompiendo las lógicas establecidas para construir estructuras significantes y crear una nueva manera de concebir y relacionarse

con estructuras monumentales. También descubrió su potencia metamórfica al lograr transformar edificios, calles y casi cualquier espacio público de las ciudades, usando materiales y sentidos que transgredían la naturaleza original del lugar ornamentado, lo que le otorgó un carácter inmersivo y ficcional, tema que será desarrollado con mayor detalle en un apartado posterior.

Entre las construcciones efímeras más llamativas estaban los arcos triunfales, realizados generalmente con materiales transitorios, como cartones y barro; en ellas, mediante lienzos, emblemas y grabados, se comunicaba a los asistentes el programa ideado por los organizadores, ensalzando el motivo o el personaje celebrado. Había dos tipos de arcos: los extensos, que estaban decorados por ambos lados, y los que solo se arreglaban como fachada, es decir, en su cara visible. Los primeros eran situados en el centro de las calles de acceso a la Plaza Mayor y los segundos, en entradas principales de edificios emblemáticos (Chiva, 2012a).

Dentro del programa iconográfico,² resaltan los arcos extensos, que tenían dos y tres cuerpos que se distribuían en diferentes calles. En los espacios de los arcos se ponían emblemas, rimas, poemas, jeroglíficos, así como discursos cívicos que representaban las virtudes, la familia y los éxitos militares del personaje recibido, generalmente, un virrey (Chiva, 2012b). Los arcos tuvieron una utilidad marcada en Puebla, especialmente para la llegada del virrey Agustín de Ahumada y Villalón, II marqués de las Amarillas, en 1755. El registro histórico detalla un arco efímero al frente de la Catedral de Puebla, con inscripciones y la imagen del virrey ejecutando acciones militares heroicas, delineado con trazos comparables a los usados para representar a los dioses del Olimpo (Checa, 2016). La estructura esgrime una ciudad sin tensión, con líneas perfectamente trazadas, formas geométricas y un personaje heroico. Y en este sentido, la arquitectura efímera es también un medio para simular una ciudad ideal, ornamentada y siempre festiva. En el fondo, “la ciudad virtual, fingida e imaginada ocultaba una realidad no deseada” (Bonet, 1993: 25).

Literatura, iconografía, pintura, escultura, teatro y música se configuraron como los vehículos expresivos del programa simbólico y alegórico en la arquitectura efímera. La pintura y la literatura trabajaron de la mano para la construcción de los emblemas situados en los escenarios protagónicos de las

² Las estructuras conceptuales que englobaban las representaciones producidas para cada fiesta. Su principal utilidad era dar sentido y consistencia al despliegue de las celebraciones. Cada fiesta podía tener su propio programa, creado por el comité organizador.

estructuras temporales construidas para las celebraciones: las cúpulas de las catedrales, los altares y los arcos de triunfo. La escultura aportó representaciones de los personajes objeto de las fiestas para fortalecer su imagen y exaltarlos para la admiración del pueblo. El teatro sirvió para darle vida a los espacios temporales, a través de puestas en escena que tradujeron, en comportamientos y enseñanzas, las ideas de los paradigmas que motivaron las celebraciones. La música, por su parte, potenció la capacidad de afección de las estructuras efímeras y convirtió en melodías los mensajes para convencer al pueblo sobre las ideas del modelo imperante.

En el caso de las honras fúnebres de la reina Margarita de Austria, celebradas en Perú en 1612, se evidencia la complementariedad que prestó, por ejemplo, la arquitectura efímera al programa iconográfico de la fiesta. Para la conmemoración, fue presentado el primer túmulo ornamentado con grabados producidos en una imprenta de Lima, lo que le otorgó a la estructura una calidad tipográfica hasta el momento desconocida y resaltó el aparato artístico completo que fue diseñado para la celebración (Allo, 1989).

El túmulo fue construido por arquitectos y el proceso, supervisado por comisarios; los materiales incluyeron madera y lienzos pintados para simular el mármol. Se componía por dos alas o cuerpos arquitectónicos a manera de calles, y se sostenía con doce columnas, que a su vez representaron las virtudes de la reina. La escultura hizo su aparición en el escenario con dieciséis figuras de mujeres del Antiguo Testamento, que también se comparaban con los valores de Margarita de Austria. Como soporte memorial, además, se sumó la impresión de un libro y de láminas grabadas que demostraron la riqueza gráfica y simbólica de la fiesta (Allo, 1989).

El desarrollo de la arquitectura efímera era una labor realmente desafiante. La cantidad de personas requeridas para los montajes (en celebraciones de ciudades como Sevilla y Valencia se registraron centenares de colaboradores), los materiales para su construcción (que iban desde el oro, la plata y piedras preciosas, hasta la madera barra de humo del Caribe colombiano), los tiempos limitados de producción, la cantidad de componentes y el desarrollo de una logística rigurosa para generar el efecto deslumbrante deseado, resultaban costosos y exigían escultores, arquitectos, pintores y poetas del más alto nivel, de manera que los mensajes programáticos definidos por la temática específica de cada celebración impactaran del modo esperado.

En las celebraciones fúnebres de Carlos V, que tuvieron lugar en Perú desde el 12 de noviembre de 1559, más de un año después de la muerte del

monarca, es posible identificar las complejidades productivas de las estructuras temporales. Durante esta fiesta fue erigido el primer túmulo del que se tenga registro en el país inca y tal vez uno de los más grandes; contaba con dos cuerpos, de una altura superior a los veinte metros; tenía pasarela y una barandilla que lo rodeaba; lo soportaban cuatro pilares, cada uno con un pedestal en el que se recostaban los arcos que conformaban el segundo piso y que enmarcaron el altar al que la congregación debía adorar. Detrás de la primera estructura, había una pasarela con partes ocultas que conducía a unas escaleras ascendentes en cuya cúpula estaba ubicado el ataúd; la pasarela rodeaba el ataúd y estaba cercada con candelabros en donde los feligreses podían ubicar velas que habían recogido camino al altar (Pouncey, 1985).

El esfuerzo por generar la implicación sensorial a través de las estructuras temporales en las exequias de Carlos V se complejizó con las variables adicionadas: los grabados que cubrieron la estructura y que obligaron al arquitecto a edificar el túmulo y convertirse en un experto grabador; la planeación estratégica de la iluminación para lograr un efecto dramático alrededor del ataúd; la comprensión del programa iconográfico para ubicar sus elementos de manera tal que el orden de disposición respetara y mantuviera el protocolo monárquico –escudos y banderas del reino, abajo, y representaciones del protagonista, en los cuerpos superiores–, y la inclusión de los feligreses como parte de la teatralidad del evento.

La complejidad aumentó en la medida en que la evolución tecnológica incrementó las necesidades y exigencias de las celebraciones, que cada vez fueron más espectaculares y lograron mayor capacidad para transformar la realidad, con ambientes artificiales creados para ocultar las tensiones y presentar ciudades ideales, según la ocasión. Creció la capacidad de crear entornos envolventes, en los cuales las experiencias transitorias se transformaron en memorias permanentes. No se trataba solo de fabricar e instalar estructuras exuberantes, más bien era un ejercicio comunicativo para lograr una sensación de admiración, alegría y orgullo; al final, un esfuerzo de consolidación de identidad colectiva.

En este contexto se entiende la arquitectura efímera en sí misma como un medio global al servicio de la fiesta barroca. Y al mismo tiempo, como un universo de sentido en el que convivieron múltiples medios que –conectados, transformados y mediados por el poder eclesiástico, monárquico, por los pueblos y por las condiciones naturales propias de las ciudades hispánicas– dieron vida a estructuras temporales que, pese a su carácter transitorio, transformaron las ciudades, las artes y las fiestas, sin limitaciones estacionales o estéticas.

Funciones expresivas y mediales de la arquitectura efímera

En el diseño, producción y puesta en escena de las estructuras temporales, es posible identificar la coexistencia de esquemas de producción de significado similares a los usados en la elaboración mediática contemporánea. Por ejemplo, para Javier Campos, la fiesta barroca es “una fiesta total para los sentidos” (2013: 11), lo que implica una referencia directa al objetivo de implicación sensorial de este artefacto comunicativo. Además, la fiesta cobraba significación en la medida en que contenía una idea central, dirigida a un público en particular que experimentaba, redimensionaba, interpretaba y expandía sus alcances, al interactuar e integrarse al mismo tiempo como parte del programa simbólico del evento, convirtiéndose en el epicentro generador de sensaciones o, incluso, de nuevos sentidos.

Es interesante el caso de las fiestas de canonización de Santo Tomás de Villanueva – anunciadas en 1658–, que se celebraron en Toledo, Madrid, Zaragoza, Sevilla, Barcelona, Granada, Osuna, Mallorca y Cartagena. En ellas es claro el uso de la arquitectura efímera como un canal de comunicación con capacidad para demostrar el “esplendor eclesiástico” (Campos, 2013: 3), con lo cual manifestaron la riqueza comunicacional de esta máquina de sentido. En el mismo período de tiempo, cada una de estas ciudades desarrolló el contenido de la canonización (que provino de una sola fuente eclesiástica), usando estructuras efímeras que, si bien variaron dependiendo de las condiciones locales de cada ciudad, sirvieron al mismo fin: deleitar fugazmente a las congregaciones, con la ayuda de esquemas de iluminación que simulaban el día durante la noche, que provocaron la participación de poetas, la interacción de los pueblos, y que ayudaron a difundir las virtudes que convirtieron a Tomás de Villanueva en santo.

Aun siendo temporales, las estructuras efímeras contuvieron de manera premeditada, con plena conciencia e intención de sus patrocinadores y comisionados, la cantidad de información necesaria para generar memoria desde la afección y la ejemplificación de los comportamientos: “pura espontaneidad sin desgarró espiritual ni violencia de la conciencia” (Campos, 2013: 11). Sin duda, la arquitectura efímera se convirtió en una evidencia de la transición que estaban viviendo las ciudades novohispanas; era un esfuerzo consciente por generar una experiencia inmersiva que eliminaba las tensiones e imperfecciones entre la arquitectura permanente y las estructuras soñadas; y entre la Iglesia y la monarquía como agentes dominantes, y los pueblos como el agente

dominado, pero cada vez más difícil de convencer por las vías de la razón y el adoctrinamiento. Las construcciones efímeras se convirtieron en un medio útil para entretener la conciencia, simular temporalmente la calma y presentar la perfección perseguida por el poder.

Los intentos por eliminar tensiones a través de las estructuras temporales en la fiesta barroca tuvieron un rol relevante en las celebraciones por el arribo de las tropas reales en Quito, desarrolladas en 1766. La llegada de las tropas a la hoy capital ecuatoriana estuvo motivada por conatos revolucionarios en los asentamientos periféricos de la ciudad, en donde habitaban la mayoría de los mestizos, en ese entonces, la plebe. El pueblo estaba inconforme con el manejo real de la crisis económica que vivía la ciudad y por el rumor de introducción de la tributación personal, y se manifestó con turbas que derivaron en estragos a la propiedad privada y en la desacreditación de la autoridad virreinal.

Para restituir el poder y detener los ataques, una de las medidas fue la preparación de las fiestas para la llegada de las tropas del rey: la ciudad decoró sus balcones y construyó cuatro arcos triunfales por los que pasaron los integrantes de la tropa. El desfile estuvo acompañado por miembros de la plebe, quienes vistieron de gala, y ayudaron a cargar las armas y el equipaje. Disfrutaron, además, de tres días de corridas de toros y corralejas en el marco de la celebración, sellando con un claro gesto comunicativo la sumisión de los habitantes de los barrios ante la monarquía (Cruz de Amenábar, 1997).

Sobre las corralejas, vale la pena hacer una mención aparte, pues en ellas es posible identificar otro matiz de la fiesta barroca, lejos de las ceremonias litúrgicas y las exaltaciones monárquicas y militares: el exclusivo disfrute popular, el gozo pagano. Las corralejas cobraron tal relevancia en la dinámica festiva de las ciudades novohispánicas, que a las instancias políticas y religiosas no les quedó más remedio que aceptarlas y abrirles espacio dentro del programa festivo.

En Buenos Aires, Argentina, la primera fiesta taurina de la que se tiene registro fue desarrollada en 1609. La plaza principal fue dispuesta especialmente para este evento, los habitantes fueron los encargados de la producción de la estructura que hacía las veces de arena de toreo y, al mismo tiempo, participaron enfrentando al animal durante el evento, pues para ese entonces no había toreros entrenados. Lo importante en la faena no era matar al animal, se trataba más bien de una demostración de habilidad y valentía; sin más premio que los aplausos y reconocimiento de los asistentes, los participantes enfrentaron novillos, toros y caballos sin amaestramiento y, con piruetas y

movimientos espectaculares, lograron representar un vistoso espectáculo que sentó los referentes para las actuales y vigentes corridas de toros y corralejas.

La toma de Orán y las proclamaciones reales, como las de Fernando VI y Carlos III, fueron ocasiones en las que quedaron marcadas las integraciones de las corralejas en los actos celebratorios monárquicos. Estas fiestas engalanaron las plazas con figuras de animales, utilizaron telas colgantes de damasco, banderines circundando el espectáculo y arcos recubiertos con plantas verdes para llenar el espacio de color. Las autoridades y demás ciudadanos ayudaban a repartir la comida y los refrescos a los espectadores.

En el fondo, la arquitectura efímera fungió como un artefacto comunicacional de la fiesta barroca, que tuvo entre sus funciones las de entretener al pueblo y forjar su fidelidad según las maneras, ideas, creencias y esperanzas del reino. Además, hizo parte de un andamiaje complejo que le dio sentido al momento histórico que vivían España y las ciudades novohispánicas; y, en el proceso, debió abrirle espacios a las necesidades y gustos populares e integrarlos al aparato celebratorio, con manifestaciones que terminaron por amalgamarse con la oficialidad. Fue un medio expresivo de las ciudades y de la época.

Las utilidades de la arquitectura efímera

El despliegue de la arquitectura efímera respondía a las necesidades estilísticas y expresivas del Barroco, allí radicaba su utilidad. Ella fue usada como un medio performativo del período histórico y cultural del Barroco; como una evidencia del sentir pos-renacentista en España y América; una imagen proyectada de la profunda transformación identitaria, religiosa, social, política y económica que atravesaban las sociedades novohispanas.

Para los lutos públicos se construían estructuras como túmulos, catafalcos y altares al interior de las catedrales. Cuando se trataba de celebraciones no asociadas a la muerte, las construcciones temporales predilectas eran los arcos de triunfo, la decoración festiva en las calles, las máquinas de juegos artificiales, la iluminación, las corralejas y los jardines vivos (Chabrowe, 1974).

La muerte se entendía en el contexto de la fiesta barroca como un evento dual, hablando particularmente de los líderes de las monarquías existentes: por un lado, estaba presente el dolor por la pérdida del rey; por el otro, el gozo del inicio de una nueva era de reinado (Page, 2009). En el centro del espectáculo fúnebre estaba el túmulo, que debía soportar toda la carga metafórica,

simbólica e iconográfica del mensaje prefigurado para el deleite del espectador (Carneiro, 2014).

En el análisis de Sarissa Carneiro (2014) sobre las exequias celebradas en la catedral de Bahía en 1707, con ocasión de la muerte del rey Pedro II de Portugal, se hace especial énfasis en la esencia doctrinante inscrita en el montaje del edificio, en el que se fusionaron diferentes elementos que configuraron todo el aparato comunicacional de la estructura efímera, con el fin de acompañar el tiempo del dolor y reafirmar el acuerdo de dominación y sumisión entre la monarquía y el pueblo (Carneiro, 2014).

El túmulo como elemento arquitectónico temporal se convierte, entonces, en el depósito elegido por la monarquía y la Iglesia para la perpetuación de la doctrina del poder proveniente de Dios. La muerte es el mensaje que, con el complemento del ornato efímero, se transforma en la metáfora que transmite, cifrada, la idea configuradora del poder de la Corona sobre el pueblo y de la Iglesia como la representación de Dios que designa al gobernante.

Dentro de las tipologías arquitectónicas temporales, el túmulo, en el caso de la América hispana, se podría entender como una de las manifestaciones artísticas más relevantes en la época de la fiesta barroca (Page, 2009). En general, era concebido como la réplica o simulación de una tumba y, en un sentido simbólico, tenía la función de remitir a atributos que, se podría pensar, no son propios de la muerte: las hazañas, proezas, logros y características del difunto. Con él, se ponía la muerte como el fin natural y lógico de una vida llena de victorias.

En el caso de las exequias de Pedro II de Portugal, se diseñó todo un aparato fúnebre –compuesto por un minucioso programa simbólico– que enmascaró la tensión política natural ante el deceso del rey, la cual podía significar, por un breve espacio de tiempo, incertidumbre en el pueblo. Ante este riesgo, se consideró que la solución era el efecto unificador y de subordinación transmitido como mensaje desde la magnificencia del espectáculo fúnebre.

Existe, también, una relación utilitaria estrecha entre la arquitectura efímera y la arquitectura instalada en las ciudades novohispanas, las cuales, para los siglos XVI, XVII y XVIII, estaban cargadas con un amplio contenido simbólico, propio del estilo renacentista. La dinámica cronológica de las estructuras urbanas consiste en la superposición de elementos físicos que subsisten más allá de su origen estilístico (Nicolini, 2005). Para el caso aquí estudiado, esto implica una relación funcional ambivalente: la arquitectura efímera usada en el marco de la fiesta barroca en Hispanoamérica nace y se nutre de la tensión espacial y simbólica con la arquitectura permanente; más aún, surge de la necesidad del

Barroco de desafiar, con propuestas disruptivas, los esquemas renacentistas, ocultándolos o transformándolos; como un complemento y una negación de las construcciones permanentes.

Incluso desde el proceso constructivo se registra la tensión entre lo permanente y lo efímero: las estructuras temporales fueron edificadas por pintores, poetas, escultores y carpinteros, más que por arquitectos (Nicolini, 2005). Su naturaleza temporal no exigía visión de largo plazo en el cálculo y dimensionamiento estructural, por lo cual la espectacularidad visual y los apremiantes períodos constructivos terminaron por relegar a un segundo plano el rol de los arquitectos de la época, al menos para las celebraciones.

Las estructuras efímeras son espontáneas, finitas y, por tanto, únicas; pero además de satisfacer un instante concreto de ejecución –que generalmente variaba entre una y cinco semanas–, en sus sucesiones, ayudaban a generar esquemas de pensamiento oficiales y permanentes (Campos, 2013). Y este propósito lo cumplían los arcos triunfales, una de las construcciones efímeras más llamativas de la fiesta barroca y cuya función era celebrar el éxito de los militares y la llegada de personajes que merecían ser recibidos en las ciudades con las mejores venias. La estrategia de la oficialidad consistía en exacerbar la grandeza y el éxito a través de los arcos, como vehículos propagandísticos del poder político (Chiva, 2012b).

Sin importar el costo de los materiales, los poemas, las pinturas, los colores, las flores, los caminos, la pólvora y las luces, los resultados pagaban con creces los esfuerzos; enaltecer un momento, una persona y, sobre todo, emular en obras de teatro, pinturas, procesiones y discursos los comportamientos que esperaba el reino y que eran el símbolo de la aceptación de la sumisión, eran estímulo suficiente.

Una maquinaria creativa refinada por la necesidad política

Lo efímero de la arquitectura festiva en la fiesta barroca se impulsó a partir de enfrentamientos conceptuales de dualidad entre lo militar/eclesial y lo profano, la monarquía y el pueblo, la historia y la disrupción, el viejo y el nuevo mundo.

La fiesta fomentaba el respeto por el poder, el cumplimiento de las normas, la consolidación de la identidad y el aseguramiento de lealtades, objetivos importantes que motivaban a las autoridades a patrocinar los gastos. Además, era un momento ideal de exhibición social y prestigio (Gonzalbo, 1993), y, en

este sentido, las edificaciones religiosas también aportaron una alta cuota de lucimiento fugaz durante las celebraciones: se vestían con telas de colores llenas de detalles, dibujos, escritos y brillo. Los catafalcos eran contruidos con dos o tres cuerpos y una presencia deslumbrante e inspiradora; los túmulos emulaban los mármoles y eran ornamentados con calaveras coronadas. Incluso el orden natural de los elementos al interior de las catedrales cambiaba durante las celebraciones para dar lugar a la grandilocuente máquina efímera.

El éxito y la proliferación de las estructuras efímeras durante la fiesta barroca se debe esencialmente a su potencia como vehículo de propaganda. Y es posible encontrar un ejemplo concreto de ello durante las fiestas de canonización del rey Fernando III, en Sevilla, a través de la transformación de La Giralda, erigida en el mismo sitio donde los moros hacían sus alabanzas y la cual durante las celebraciones se convirtió en un símbolo todavía más poderoso del triunfo militar, político y eclesiástico de la monarquía española sobre un pueblo profano y bárbaro (Mulcahy, 2010).

En este contexto, es posible identificar en la estructura temporal contruida para la ornamentación de La Giralda evidencias sobre cómo, desde 1671 y de manera premeditada, las comitivas organizadoras de las fiestas aplicaron patrones de producción para materializar estas relaciones de poder. La narrativa de la arquitectura efímera fue un vehículo privilegiado por la Iglesia y la monarquía españolas para persuadir a las ciudades novohispanas sobre las bondades de sus protagonistas y sobre las ventajas de las visiones políticas e ideológicas que defendían (Checa, 2016).

En este sentido, las estructuras presentaban un ecosistema de mensajes que individualmente tenían sentido y la capacidad de contar historias, a través de los programas iconográficos, las pinturas, escudos, jardines vivos y ornamentos, que unidos concatenaban historias completas sobre el universo global de sentido definido por las comitivas organizadoras de las festividades. La autoría cooperativa³ y la comprensión aditiva⁴ (Jenkins, 2008), si bien son conceptualizaciones modernas, tienen una similitud notable con los ins-

³ Práctica en la que se utilizan fuentes de creación adicionales y distintas a los autores originales de las obras, con el objetivo de expandir los relatos. Es común identificar la exploración de distintas formas creativas para motivar la participación de las audiencias en el proceso de cocreación.

⁴ Son los elementos, pistas o instrumentos que utilizan los autores para orientar la manera en que las audiencias entienden sus obras; son herramientas para asegurar una interpretación cercana a la de la intención autoral.

trumentos usados para plasmar la situación de dominación en estructuras temporales. La participación de religiosos, poetas, pintores, escultores y otros artistas relevantes, servía para ampliar la capacidad de afectar los sentidos del pueblo; y la adición de información se usaba para asegurar una interpretación cercana a los propósitos festivos y profundizar el entendimiento del público sobre el paradigma dominante.

Un vestigio de la autoría cooperativa se expresó también en la implicación de las audiencias en los actos performativos y de construcción propios de la fiesta barroca. El pueblo se convirtió en un agente activo que simultáneamente recibía y construía la máquina de sentido de las celebraciones. El surgimiento de las corralejas en el Caribe colombiano es un ejemplo concreto de la capacidad de cocreación que aportó la arquitectura efímera, al ofrecer una estructura circular, nómada, construida a partir de piezas de madera propias de la región; además de que potenciaba la capacidad de inmersión del público en las celebraciones para generar exaltaciones emocionales que pudieran ser recordadas (Leserri, Chaverra, Rossi y Guzmán, 2018).

El acompañamiento musical y poético, las liturgias y discursos, los carros alegóricos y el ecosistema completo de la fiesta barroca adicionaron información a los relatos globales para esculpir una interpretación cercana al deseo programático de las estructuras de poder. Mecanismos visiblemente similares a la comprensión aditiva fueron fundamentales para el desarrollo de las estructuras temporales, pues antes, durante y después de las celebraciones, se utilizaron medios complementarios que ayudaron a afianzar el entendimiento: panfletos, obras de teatro, composiciones musicales, grabados e, incluso, algunas estructuras que sobrevivieron a su propia naturaleza efímera, sirvieron para acercar la comprensión deseada por los comités organizadores y la desarrollada por los pueblos.

Al mismo tiempo y como otro elemento con un profundo significado simbólico, el orden público era vigilado y controlado por las autoridades. Quien no cumpliera las normas debía pagar con multas o reclusión. En la fiesta era prohibido llevar armas, palos o látigos, vestir prendas que pudieran servir de camuflaje, hacer bailes en las calles o en las casas y promover algarabías. Tampoco podían circular coches y caballerías en los recorridos de las procesiones; con ello, las autoridades garantizaban el orden de las manifestaciones y evitaban movilizaciones populares. Controlaban la economía y hacían respetar sus prácticas sociales (Monteagudo, 1995).

El aparato sensorial de la arquitectura efímera

La sublimación de lo eclesiástico y lo monárquico era la principal razón, o al menos la oficial, para la construcción del aparato festivo, que, sobre todo y aun cumpliendo una función ornamental al servicio de lo simbólico y figurativo, era un artificio dirigido a los sentidos, diseñado y elaborado premeditadamente para la estimulación sensorial, para el lucimiento del reino y de la Iglesia; incluso, para la competencia entre los más ilustres asistentes a las celebraciones (Martínez, 2009). La arquitectura efímera, con su espectacularidad, sirvió para despertar lealtades, poner de manifiesto formas de expresión adicionadas desde las Américas y mantener la fidelidad del pueblo; fue un vehículo superdotado de simbología, de obras de arte, de mensajes, detalles e instrucción. El uso de múltiples estructuras, formas de iluminación, y el acompañamiento con las puestas en escena y expresiones artísticas complementarias, la enriquecieron como manifestación cultural y dejaron la huella de la exuberancia barroca en las celebraciones.

Las configuraciones sorprendidas, asombrosas y deslumbrantes, convertidas en estructuras temporales, fueron el medio predilecto para otorgarle legitimidad a las estructuras políticas y sociales (Martínez, 2009), y para la expresión pública de los deseos y preferencias del pueblo a través del entretenimiento. En la fiesta de canonización de San Ignacio de Loyola, celebrada en Bilbao en 1622, es posible identificar el desarrollo del sistema sensorial diseñado para estimular a los participantes de la fiesta, y más teniendo en cuenta la necesidad de fortalecer la reputación de la comunidad jesuita en esta ciudad española. Para la ocasión, Bilbao se convirtió en un teatro urbano en el que se pusieron en escena cuadrillas de caballos conducidos por personajes caracterizados para representar a Europa, Asia, África y América; a su llegada a la plaza, fueron recibidos con salvas de artillería, música y un escenario transformado para dar la señal de partida de la fiesta (Montero, 1994).

Además de las estructuras temporales que sirvieron para enmarcar y ensalzar al protagonista del festejo, resaltaron los colores y las plumas con que estaban disfrazados los participantes en los desfiles y el carro triunfal que recorrió las calles de la ciudad, que representó la luz que San Ignacio y San Franco traían para iluminar y unir el mundo. En el desarrollo de la celebración, se prepararon otros escenarios de entretenimiento temporal del pueblo, especialmente asociados con el despliegue de habilidades equinas (Montero, 1994).

Las estructuras efímeras abrieron las puertas de nuevos mundos, posibles solamente en la imaginación estimulada por la transformación de los espacios y la recreación de ideales libres de tensiones e imperfecciones. Los roles otorgados a los ciudadanos en el marco de la fiesta habilitaron también la posibilidad de hacer desaparecer temporalmente las brechas sociales entre quienes compartían ese espacio y solo se mezclaban en torno a la celebración (Farré, 2009). Para el caso de los túmulos y su desarrollo gráfico y experiencial, no había distinciones para el consumidor del programa festivo; en lo gráfico, la estructura desarrollaba multiplicidad de técnicas, simbologías y mensajes dirigidos a una comunidad amplia, general, más allá de las jerarquías. La experiencia era enriquecida con recorridos al interior de la estructura en la que, por igual, nobles y ciudadanos participaban encendiendo luces, recorriendo los pasillos, sorprendiéndose con las simulaciones, siguiendo los cantos y las campanas, y dándole vida y sentido a la construcción temporal. El uso de las mismas tipologías y decoraciones en las estructuras garantizaba el entendimiento del público, asombrado ante la magnificencia y la espectacularidad. Aunque muchas veces, por analfabetismo, los asistentes no entendieran el simbolismo de la construcción completa, sí comprendían el poder del personaje al que se vinculaba y, con él, el de la institución que representaba (Portugal, 2013).

Se destaca el túmulo erigido en honor al padre Eugenio González Moreno, en 1748, en la Iglesia del Colegio San Basilio Magno de Sevilla. En el mismo, los jeroglíficos y los símbolos populares explotaron todo su potencial narrativo para aportar una robusta experiencia en torno a la historia del religioso. Esta estructura de un solo cuerpo, y con forma de baldaquino, fue desarrollada con jeroglíficos en las caras externas del basamento y un epitafio en su cara principal –la que quedaba de frente al coro de la iglesia–; el interior de la cúpula también contuvo un jeroglífico con la forma de una calavera que representaba el paso del tiempo. Los pilares estaban decorados con hojas de laurel, símbolo de la gloria; con varas de roble, en señal de fortaleza; y la representación del sol y una cruz, que hacían alusión a la presencia de Cristo. El túmulo usó cortinas para ornamentar los laterales del baldaquino que contenía al féretro en el centro, lo que le daba un carácter teatral a la estructura (Cuesta, 2014).

Los jeroglíficos fueron una herramienta poderosa para potenciar la capacidad de contar historias que tuvo la arquitectura efímera, a través del esplendor visual. En las estructuras de varios cuerpos, como la de José Dávila Tello de Guzmán (Cuesta, 2014), se diseñaron para dar jerarquías a las ideas, para narrar

triumfos, para ilustrar simbologías que acercaban al personaje a la santidad o a la realeza, aunque siempre con el sello de la muerte, que triunfaba sobre cualquier victoria militar o logro del personaje ensalzado, reafirmando el predominio de las ideas religiosas sobre toda capacidad militar o política. Los jeroglíficos estaban llenos de detalles; se convirtieron en literatura hecha imagen para convencer al pueblo; finalmente, crónicas de héroes enriquecidas con mensajes y alusiones que usaban símbolos ya suscritos en la memoria colectiva.

El artificio, el espectáculo y los juegos diseñados para las celebraciones alcanzaron su cenit en magníficas arquitecturas efímeras que se erigieron con materiales perecederos como el papel, la madera o la tela; en forma de arcos triunfales, catafalcos, obeliscos, ingenios pirotécnicos, castillos, carros procesionales, túmulos, galerías y pirámides; que servían de espacio expositivo para tapicerías, lienzos, esculturas, plantas y juegos de agua. Toda esta tramoya sensorial contribuyó a transformar por completo los espacios en escenarios.

Conclusiones

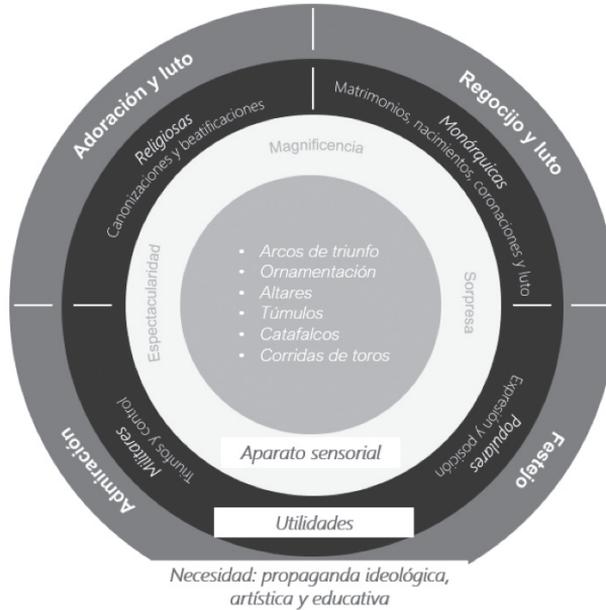
La arquitectura efímera se sustentó en la espectacularidad y la necesidad de generar asombro, y fue explotada en la fiesta barroca en las ciudades novohispanas para expresar los sentimientos públicos de celebración, luto, adoración y regocijo. Los artificios, la magnificencia y la exageración fueron los mecanismos alternativos a la fuerza de los poderes regios y eclesiales, en su esfuerzo de fortalecer su influencia y adoctrinar a los pueblos a través de la afección y el entretenimiento.

La arquitectura provisional hizo parte de la maquinaria simbólica y creativa de la propaganda ideológica, artística y educativa; y, en esa medida, se configuró como un canal que, además de hacer parte de la estrategia comunicacional robusta y compleja de la fiesta y del Barroco novohispano, contuvo en sí misma un sistema propio de mensajes y canales que le otorgaron capacidad comunicante y que la desarrollaron como máquina comunicativa.

El siguiente gráfico recoge el conjunto de elementos que le dieron forma y sentido a las estructuras temporales y que terminaron por configurarlas como un canal del sistema mediático de la fiesta barroca:

Gráfico 1. Elementos de la arquitectura efímera

Arquitectura efímera: un medio de comunicación al servicio de la fiesta barroca



Fuente: Elaboración propia.

Las estructuras temporales sirvieron de soporte para explicar los contenidos desarrollados en los relatos que destacó la fiesta barroca y para contar historias en sí mismas; eran herramientas útiles para explicar los símbolos y contenidos de los textos que componían el programa definido por los comisionados; también desarrollaban los relatos, teniendo en cuenta su capacidad para narrar y brindar lugares relevantes de expansión de las historias, exponiendo el carácter de los personajes a través de hipérbolos mitológicas. Su construcción requería un esfuerzo de planeación de contenidos, desarrollo de patrones productivos a gran escala, guías comunicacionales para asegurar el despliegue de los mensajes y establecimiento de sistemas más amplios, a partir de la conjugación colaborativa con otros canales y narrativas, prácticas comunes en la producción mediática contemporánea y un punto de partida relevante para próximas investigaciones sobre las prácticas mediáticas de la fiesta barroca.

Las construcciones efímeras contuvieron símbolos que se representaron en otros soportes de las celebraciones y que terminaron por configurar sistemas comunicacionales consistentes y coherentes, con un sentido global, pero

también con elementos que tenían capacidad de significación individualmente. La elaboración de pistas para expandir la comunicación es una táctica usada asimismo en los sistemas mediales contemporáneos y se configura como otro hallazgo relevante de este análisis.

En el mismo sentido, se revela la arquitectura efímera como un canal de comunicación y la fiesta barroca, como un sistema mediático, articulado, planeado, producido y ejecutado estratégicamente. Este canal –la arquitectura efímera– hizo parte de la estrategia comunicativa global de la fiesta barroca, articulándose con maquinarias como los emblemas, iconografías, jeroglíficos, música, pintura, carros alegóricos y teatralidad.

Se identifica, además, una semejanza entre la estrategia definida para el consumidor de contenidos de la arquitectura efímera en la fiesta barroca y el rol que le otorgan los sistemas de producción de contenidos contemporáneos a sus audiencias. En la fiesta barroca el usuario tenía una experiencia inmersiva que le permitía, a la vez, consumir los contenidos y hacer parte de la construcción de significado; por ejemplo, prendiendo las luminarias de los túmulos o participando activamente en las puestas en escena. Un análisis que profundice en esta táctica comunicacional podría revelar hallazgos importantes frente a conceptos modernos como el de *prosumidor*.

Referencias

Allo, María Adelaida (1989), “Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, núm. 1, disponible en: <https://bit.ly/2IYXdMp>.

Bonet, Antonio (1993), “La arquitectura efímera del Barroco en España”, *NORBA. Revista de Arte*, Extremadura, núm. 13, disponible en: <https://bit.ly/2IY5LTD>.

Callado, Emilio (2017), *De Rebus Ecclesiae: Aspectos de historiografía eclesíastica sobre el siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (2013), “Barroco efímero y religiosidad popular en las fiestas de la beatificación y canonización de Santo Tomás de Villanueva”, en: P. Antonio Iturbe Saíz y Roberto Tollo (coords.), *Santo Tomás de Villanueva. Culto, historia y arte*, tomo I: *Estudios y Láminas*, San Lorenzo del Escorial, Madrid; Tolentino, Italia, disponible en: <https://bit.ly/2jXBIL3>.

Carneiro, Sarissa (2014), “Espectáculo fúnebre y expresión figurada: El *Breve compendio e narraçam do fúnebre espectáculo* (1709) de Sebastião da Rocha Pita”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Medford, año XI, núm. 79, disponible en: <https://bit.ly/2kstniF>.

Chabrowe, Barbara (1974), “On the Significance of Temporary Architecture”, *The Burlington Magazine*, Inglaterra, vol. 116, núm. 856.

Checa, Fernando (2016), *El Barroco como arte global*, Puebla, Ediciones El Viso.

Chiva, Juan (2012a), “Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico”, *Sémata: Ciências Sociais e Humanidades*, España, núm. 24, disponible en: <https://bit.ly/2lxPXqn>.

Chiva, Juan (2012b), *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

Cruz de Amenábar, Isabel (1997), “Arte festivo barroco: un legado duradero”, *Laboratorio de Arte*, Sevilla, núm. 10, disponible en: <https://bit.ly/2ITtO60>.

Cuesta, María Josefa (2014), “Los túmulos funerarios en las altas jerarquías sociales. La reproducción del modelo regio lejos de la corte”, *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Valencia, núm. 6, disponible en: <https://bit.ly/2ksUgmy>.

Farré, Judith (2009), “Pedagogía de virreyes y arcos de triunfo en la Nueva España a finales del siglo XVII”, *Revista Destiempos*, México, año 3, núm. 14, marzo-abril, disponible en: <https://bit.ly/2FmMXFi>.

Gonzalbo, Pilar (1993), “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies*, California, México, vol. 9, núm. 1, disponible en: <https://bit.ly/2lQnNqG>.

Jenkins, Henry (2008), *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, España, Paidós.

Leserri, Massimo, Merwan Chaverra, Gabriele Rossi, & Dayan Ariadna Guzmán (2018), “From an Enclosure to the Corraleja. An Analysis of an Ephemeral and Vernacular Colombian Architecture”, *Buildings*, Brasil, vol. 8, núm. 41, disponible en: <https://bit.ly/2lCGbDh>.

López, Carme, Fernández, María de los Ángeles y María Inmaculada Rodríguez (coords.) (2013), *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio (II)*, Santiago de Compostela, Andavira Editora.

Martínez, Santiago (2009), “Cultura festiva y poder en la Monarquía hispánica y su mundo: Convergencias historiográficas y perspectivas de análisis”, *Studia Historica. Historia Moderna*, Salamanca, núm. 31, disponible en: <https://bit.ly/2lBWRL7>.

Mínguez, Víctor y Juan Chiva (2018), “Iconografía del virrey de la Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos”, *NORBA. Revista de Arte*, Extremadura, vol. 38, disponible en: <https://bit.ly/2jXVMNv>.

Monteagudo Robledo, María Pilar (1995), “Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico”, *Pedralbes: Revista d'història moderna*, Barcelona, núm. 15, disponible en: <https://bit.ly/2karqr0>.

Montero, Pedro María (1994), “La fiesta barroca en Bilbao. Arte y devoción en las celebraciones acaecidas con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola”, *Cuaderno de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, Donostia, núm. 12, disponible en: <https://bit.ly/2lCpAzq>.

Mulcahy, Rosemarie (2010), “Celebrating Sainthood, Government, and Seville: The Fiestas for the Canonization of King Ferdinand III”, *Hispanic Research Journal*, Londres, vol. 11, núm. 5, disponible en: <https://bit.ly/2Fm5v9h>.

Nicolini, Alberto (2005), “La ciudad hispanoamericana, medieval, renacentista y americana”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Sevilla, núm. 10/11, disponible en: <https://bit.ly/2lue6yf>.

Page, Carlos (2009), “Arte y arquitectura efímera en los funerales reales de Córdoba del Tucumán”, *Hispania Sacra*, España, vol. 61, núm. 124, julio-diciembre, disponible en: <https://bit.ly/2k0TSf5>.

Portugal, Vanessa (2013), “Astros festivos. Imágenes celestes en los arcos triunfales de la Nueva España”, *Concinnitas*, Brasil, vol. 1, núm. 22, disponible en: <https://bit.ly/2lvYjyM>.

Pouncey, Lorene (1985), “Tumulos of Colonial Peru”, *The Art Bulletin*, Estados Unidos, núm. 67/1, marzo.

Terán, José Antonio (2011), “La ciudad novohispana y la fiesta barroca”, en: *Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2jTomiS>.

El carro alegórico como elemento simbólico en la fiesta barroca

Estefanía Jiménez Tamayo

Nicolás Arbeláez Rivera

Alejandra Henao Quiroz

Manuela Recio Gómez

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch5>



Introducción

El carro alegórico como elemento de representación se inspiró en la presencia de imágenes en las celebraciones religiosas que tenían lugar en el Imperio Romano. Estas imágenes eran talladas sobre diferentes materiales, como madera y piedra, y para ser transportadas en las ciudades y pueblos del Imperio fue necesario crear un medio que las dignificara. En un primer momento, este medio se denominó *anda*: tablero de forma cuadrada, al cual se le ponían cuatro mástiles para cargar. Este tipo de artefactos se empezó a utilizar en diferentes actividades culturales de la época y en adelante, hasta hacer su aparición en la fiesta barroca (Terán, 2011).

Los elementos que conformaban las actividades principales de la fiesta barroca eran las demostraciones de danza, teatro, decoración de los edificios y altares erigidos en algunas partes de la ciudad, así como carros alegóricos (Pagán, 2001). Estos últimos llegaron a la fiesta a cumplir la misma función que las *andas* dentro de las procesiones cívicas que se realizaban en las ciudades.

La fiesta barroca, como espectáculo y celebración, era ostentosa y buscaba liberar al individuo de sus actividades cotidianas (Hidalgo, 2018). Para llevarla a cabo, la población utilizaba la ciudad como un proscenio. El carro alegórico se convertía en un escenario itinerante dotado de valor, en donde los gremios exhibían su poder, asociado a la riqueza y la influencia que tenían sobre la población que los observaba; por su parte, las multitudes esperaban ver un

espectáculo lleno de expresiones simbólicas orientadas a sugerir el mundo de lo divino y su relación con el hombre (García, 1995). Por tanto, líderes carpinteros, plateros, constructores y demás se esforzaban por montar y adornar de la mejor manera sus carros; mientras que el pueblo sentía gran admiración por la construcción elaborada de los mismos y por las imágenes que exponían, tanto que los carros podían dar vueltas a la plaza principal por horas sin perder espectadores (Valero, 2017).

Los carros alegóricos y su función dentro de la fiesta barroca

Para entender la fiesta barroca dentro de la sociedad cortesana es importante referir las motivaciones de dicha celebración en ese contexto específico. Una de ellas fue la intención de mantener “ocupada” a la población, es decir, “sugerirle” qué actividades realizar conforme a lo que deseaba la monarquía. Lo anterior se hacía de una manera sutil, por ejemplo, a través de rituales con tintes religiosos que reforzaban la cultura popular predominante de la época, ayudando a proteger y fortalecer la imagen inmaculada del rey. De esta forma, la subordinación y obediencia del pueblo se garantizaba a través, entre otras cosas, de la fiesta barroca, usada como un instrumento que educaba y cuya principal herramienta fue la procesión (Orozco, 1985). La sociedad del momento estaba, entonces, “concebida como un divertimento que aturde a los que mandan y a los que obedecen, a los de abajo les hace creer y a los de arriba les crea la ilusión de que aún les queda riqueza y poder” (Maravall, citado en Aguiló, 1994: 295).

La otra motivación de la fiesta barroca tiene que ver con el deseo de reflejar los sentimientos del pueblo. Todos los participantes ayudaban a que las celebraciones estuvieran a la altura del programa simbólico diseñado especialmente para la fiesta, utilizando elementos festivos para la decoración de las calles, casas e iglesias, además de la confección de ropas alegóricas para completar la escenografía del lugar (Gonzalbo, 1993). Así mismo, este tipo de festividades ayudaba a los gremios a crear un mundo utópico donde todos disfrutaban de las danzas, de las representaciones teatrales, de las pinturas, etcétera. La fiesta, entonces, le otorgaba a la población la posibilidad de “salir” de ese mundo lleno de reglas donde habitaba de manera cotidiana (Bajtín, 2003).

Uno de los ámbitos de la vida social que se vio más marcado e influenciado por este tipo de celebraciones alegóricas fue el religioso. Después del Concilio de Trento, entre los años 1545 y 1563, que buscaba responder a la Reforma

Protestante propuesta por Martín Lutero, se realizaron varios ajustes a los dogmas de la Iglesia y, en sí, a la forma como esta sería definida de ese momento en adelante. A este período histórico también se le ha llamado *contrarreforma*.

La iglesia postridentina en América, en los Andes, intentó construir con una gran dosis de imaginación y con la ayuda de una intrincada parafernalia festiva, un imaginario colectivo que sentó las bases de una sociedad en plena construcción, una sociedad en la que la presencia del otro impuso el reto de la resignificación de los mismos, una sociedad en la que ese otro como sujeto histórico activo, se apropió de lo impuesto buscando, consciente o inconscientemente, las rupturas y grietas del sistema de dominación (Kennedy, 1996: 137).

De esta manera, el carro alegórico funcionaba en el marco de la fiesta barroca como un elemento distractor para la población, que lo separaba de los quehaceres diarios; por otra parte, servía a la monarquía como instrumento que dirigía el comportamiento y las celebraciones del pueblo.

Uno de los momentos característicos de la fiesta barroca era la procesión o carrera: un recorrido con fines religiosos o recreativos, cuyo propósito principal era exaltar y exhibir las creencias de la cultura dominante. Dicha procesión tenía como punto de partida uno de los sitios más importantes de la sociedad de aquel entonces: la Iglesia principal.¹ Y era acompañada por danzantes, gigantes, enanos, comparsas, fuegos artificiales y carros triunfales. Motivos de regocijo como diablillos y otros personajes burlescos se mezclaban con las celebraciones callejeras y religiosas, tanto así que el pueblo no encontraba allí diferencia entre lo sacro y lo profano (Orozco, 1985). Ester Alba Pagán (2001) resalta la importancia de las procesiones en la España de principios del siglo XIX, al indicar que, pese a la débil situación económica de la población y de las casas consistoriales presentes en España, la proclamación de la Constitución de 1812 y del Riego en 1820 fueron motivos de festejo, por lo que se adelantaron procesiones cívicas en las que participaron carros triunfales, representaciones teatrales, danzas, entre otros.

La tarasca era otro elemento de las carreras y lo que buscaba era representar a un animal fantástico: una mezcla entre dragón y serpiente (Sigaut, 2011), como puede verse en la imagen 1.

¹ Es importante destacar que, aparte de la Iglesia, en el Antiguo Régimen, la nobleza y los gremios desempeñaban un papel fundamental y primario.

Imagen 1. Tarasca en la procesión del Corpus de 1672, Madrid. Autor: Leonardo Alegre



Fuente: Nelly Sigaut (2011), "La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales", en: *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, p. 125.

El nombre de *tarasca* se registra por primera vez en Sevilla en el año 1580. En esta época se invitaba a:

Armar la tarasca, reparándola de cuanto necesitara, poniéndole una lengua de la misma hechura de la vieja, y un petral de cascabeles y dos nísperos que sonasen bien, colgados de las orejas, paseándola por las calles la víspera de la fiesta (Varey, 1957: 68).

Según Orozco (1985), esta tenía un valor especial gracias a las críticas culturales que sugería, principalmente en temas como el dominio del cuerpo o la represión sexual, y las ideologías que el ministerio religioso o político pretendían instaurar en la población. Entre 1591 y 1599, el lienzo era el material principal para realizar estas gigantescas estructuras que desfilarían en las procesiones y fiestas (Varey, 1957). En 1680, en Madrid, se describió por primera vez una tarasca:

Ha de tener el cuerpo de la tarasca cuatro varas, sin la cola ni el pescuezo cubierta de anejo, la armadura de aros y madera con las alas de hilo de hierro cubiertas de anejo, con la cara de papelín y el moño de cerdas y con sus arracadas de madera torneadas y plateadas, el remate de arriba ha de hacer una rueda a modo de grúa de estas de lanza de dos varas de diámetro con tres figuras de monos vestidos de frisa colorada y pellejos y sus máscaras de monos. Abajo su vara de madera cubierta de anejo ha de llevar seis armellas de hierro para meter los palos que han de llevarla (Latorre y Badillo, citado en Varey, 1957: 65).

Imagen 2. La tarasca de Madrid de 1667



Fuente: John E. Varey (1957), *Historia de los títeres en España*, Madrid, Revista de Occidente, lámina 14.

La fiesta y la aparición de los carros alegóricos estaban antecedidas por una ceremonia religiosa o por un acto civil, para luego dar paso al festejo popular. Es el caso, por ejemplo, de la Nueva España; allí, según Terán (2011), se celebraba la llegada al trono del monarca de la Corona española o del virrey que comenzaría a gobernar el virreinato de la Nueva España o del obispo que estaría a partir de la fecha al frente de una diócesis. Durante el tiempo de celebración se presentaban diferentes espectáculos, tales como representaciones teatrales, peleas de animales, corridas de toros, luminarias, venta de golosinas y desfiles de carros, momentos que alimentaban y enriquecían el festejo.

Es preciso puntualizar que el origen de los carros alegóricos se remonta a las civilizaciones egipcias, chinas y mesopotámicas. En este primer momento, los carros, a diferencia de los de la fiesta barroca, no contaban con grandes lujos y, principalmente, se utilizaban para transportar mercancías. Atendiendo a las necesidades de la celebración barroca, por ejemplo, transportar gente, las máquinas se dotaron con comodidades y detalles que las hacían ostentosas: herraduras de plata, baños de oro, las mejores sedas, costosas bridas y piedras preciosas. Así, este artilugio también servía como muestra de poderío y superioridad (Recio, 2011). A este punto, los coches empezaron a ser parte de los festejos cortesanos, no con el fin de movilizar personas o mercancías, sino como un medio dotado de significación, lleno de música, rituales propios de la época, lujos que expresaban la solemnidad de la fe cristiana y la demostración de autoridad de España y del virreinato (Inieta, 2010).

Cabe precisar que dentro de las fiestas se encontraban desde los carros más lujosos hasta los más sencillos, como el que describe Jorge Bernal Ballesteros, dedicado al apóstol Santiago:

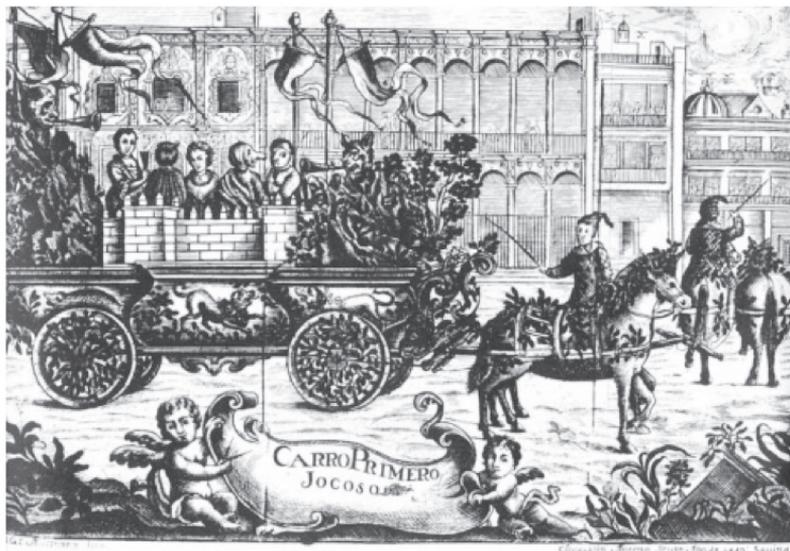
Carro triunfal del Apóstol Santiago, pionero de entre los santos con culto en Cuzco y a quien se debía, según tradición, el que la ciudad no volviese a la idolatría en 1536. El carro es de los más sencillos y va precedido por un cacique con atributos de la realeza incaica; lleva cortejo y manguilla parroquial. El Apóstol viste de blanco y está de pie sobre peana dorada, sin caballo como fue posteriormente representado en el siglo XVIII. Delante del Santo hay una figura, a menor escala, que es un personaje sedente, barbado y en actitud de escribir en un libro sobre una mesa; podría ser San Jerónimo, aunque no se distingue bien. En el frontal del carro, en una especie de proa, está figurado el becerro de oro, en posible alusión a las antiguas idolatrías extirpadas por la espada –que porta Santiago– y la Fe de Cristo que con el Apóstol llegó a estas tierras (1981: 284).

Para entender cómo se llevaba a cabo la construcción de estas máquinas, es necesario explicar que quienes se encargaban de su fabricación eran generalmente escultores, pintores y ensambladores (Ramos, 1997), y que las personas involucradas en la elaboración de una carroza pertenecían al mismo gremio. De acuerdo con Betancourt (2008), por ejemplo, los gremios designados para la construcción de las máquinas del desfile popular de la Mojiganga comprendían: carpinteros, abasteros, maestros de hojalatería, zapateros, herreros, petaqueros, curtidores, entre otros. La Mojiganga tiene orígenes ancestrales en los desfiles paganos que se celebraban desde la antigüedad en el

continente europeo, en festivales asociados a la cosecha o a asuntos religiosos. Por otro lado, se relacionaba, también, con festejos públicos característicos de diferentes épocas del año (carnavales, navidades, fiestas de santos, etcétera). En la fiesta barroca, la Mojiganga apareció como un género teatral que incluía una primera parte ceremonial y una segunda parte recreativa (De Miguel, 2016).

Los gremios anteriormente referidos, a través de la construcción de los carros, hacían gala del prestigio del que cada uno se preciaba. De acuerdo con el oficio de cada gremio, pero siempre teniendo en cuenta el tema de la fiesta, se escogían los materiales a usar y se definía cómo cada uno sería dotado de sentido. Ahora, es importante aclarar que los líderes del gremio eran los encargados de construir los carros; por ejemplo, el líder de los plateros hacía los mejores carros para las fiestas cortesanas, debido a su gran riqueza, la cual estaba asentada en las minas de Potosí (Iniesta, 2010). Cada comunidad construía su carroza triunfal según sus necesidades y el evento en el cual iba a participar, que podía estar motivado por intereses políticos de la monarquía, por la exhibición de expresiones culturales, la apertura de lugares públicos o acontecimientos religiosos (Arzáns, citado en Cajías de la Vega, 2011).

Imagen 3. Agustín Moreno bajo la invención de Domingo Martínez. “Carro primero jocoso”. Cobre y talla dulce. Ilustración de la *Relación de Aplauso real* (1742)



Fuente: Francisco Ollero (2013), “Mascaradas, fiesta barroca en Sevilla”, *Potestas*, España, núm. 6, p. 148.

Otro ejemplo, en 1650, según Terán (2011), es el encontrado en el Cabildo de Puebla, donde se decidió realizar un carro triunfal para el recibimiento del virrey Conde de Alba de Liste. El carro llevaba música, instrumentos y la representación de una Loa (discurso que se realiza para alabar los méritos de una persona), con mucho ornato y aderezo. Estas muestras escenográficas se realizaban, como afirma Pedro Montero, para “la búsqueda de la notoriedad, y el prestigio social que supone ir en carrozas, ante el resto que va a pie” (Montero, 2013: 151).

Dentro de las funciones que cumplía el carro, también estaba la de llevar los restos mortales de los reyes o líderes gremiales, en un tipo de ceremonia que se caracterizaba por ser silenciosa y que reiteraba la importancia política o histórica del difunto. Dicho acto era según Kennedy (1996) el eslabón que abría espacio a un nuevo ritmo de vida y que, a su vez, permitía continuar con la propagación de un soporte ideológico. La apariencia del carro en los cortejos fúnebres era diferente a la que tenía para otros actos: con el fin de generar dolor por la pérdida del fallecido, la carroza era muy sencilla, sin brillo o accesorios en oro, plata y otras excentricidades. El carro, en dicho evento, no admitía exageraciones ni ostentación, solo unidad y simplicidad. Adicional a lo anterior, se entiende que las exequias se podían realizar después de varios meses de sepultado el monarca, con el fin de preparar adecuadamente los actos artísticos y escenográficos para su despedida. Un ejemplo de la procesión fúnebre es la del rey Fernando referida por Allo y Esteban:

Iba el rey Fernando sentado en el trono, detrás sobre un árbol los despojos de los reinos conquistados: Granada, Nápoles y Jerusalén y 10 banderas de los ejércitos moriscos vencidos; el carro iba tirado por cuatro unicornios blancos (con simbolismo de virtud y de someter al yugo al animal invencible) que eran montados y guiados por indígenas (los de América descubierta y conquistada). Este carro fue un verdadero “pegma”, un teatro simbólico procesional (2004: 81-82).

El proceso mediante el cual los carros alegóricos fueron adquiriendo diferentes usos no fue inmediato y tuvo relación con la participación de figuras de autoridad que se vinculaban a los desfiles, gozando de distinción entre el público. Por otro lado, es importante recordar que quienes disfrutaban de las festividades fueron los mismos encargados de convertir un coche en un elemento de adoración al interior de la fe cristiana.

Imagen 4. "Carro Cuarto Serio", 1742



Fuente: Reyes Pérez (2011), "La fiesta barroca como portavoz de la emblemática: el caso de Sevilla", en: Rafael Zafrá y José Azanza (coords.), *Emblemática trascendente*, Navarra, Universidad de Navarra, p. 276.

El carro alegórico procesional en la fiesta barroca de Potosí

Potosí fue una villa que, luego de su fundación, en 1545, se consagró al Santísimo Sacramento, a la Purísima Concepción y a Santiago Apóstol, por medio de actos solemnes. Y desde 1555 se llevaron a cabo diferentes fiestas y celebraciones en su conmemoración. Estos rituales siempre incluían misas, novenarios y procesiones como parte central del acto solemne, según lo afirma Cajías de la Vega (2011), quien describe una de estas procesiones: relata que luego de la misa de juramento a los patronos, salió una procesión donde participaron todos los grupos sociales de la época, desfilando por las calles de la villa de Potosí. Primero iban los grupos de indígenas con algunas imitaciones de los monarcas incas, a quienes daban paso; más tarde, aparecían en escena las representaciones de algunas naciones que conformaban América del Sur; y luego, más indígenas danzando en cuadrillas. Después se presentaron alrededor de cincuenta españoles y otros tres mil indígenas, para acompañar la imagen de Santiago Apóstol, que iba antecedida por la infantería española, por indígenas interpretando sus instrumentos, mineros de origen español que llevaban

puestas joyas creadas con los minerales que extraían y, también, los dueños de las minas. Tras todo lo anterior apareció el carro triunfal de aquella celebración, halado por veinte indígenas jóvenes; y a sus espaldas, algunas órdenes religiosas, el clero y la representación de Cristo Sacramentado. Por último, caminó el cabildo, los miembros de la colonia, algunos soldados españoles y dos compañías de indígenas.

Víctor Mínguez (2009) destaca características de los carros triunfales que aparecían en estas celebraciones barrocas. El autor recuerda que:

Los carros procesionales y otras formas de estructuras y artefactos provisionales invaden calles, plazas, puentes, murallas, tejados e interiores de edificios transformando la apariencia cotidiana de la urbe. Además, todas estas máquinas son pintadas fingiendo materiales de calidad como bronce y mármoles, y luego son engalanadas con cortinajes, lámparas, luminarias, banderas, escudos y otros ornamentos, produciendo un efecto deslumbrante basado en la grandiosidad, la sorpresa y la ostentación. Sin embargo, todos estos ilusionismos barrocos serían simplemente un decorado mudo si no se les dotara de significado (2009: 83).

Las fiestas permitían identificar las diferencias existentes entre los españoles y los americanos. Estos últimos utilizaban, principalmente, representaciones artísticas y efímeras como los carros alegóricos que desfilaban en las procesiones, los cuales, aparte de evidenciar el poder del gremio que los construía, aportaban un sentido propio: por medio de símbolos ayudaban a expresar los diferentes sentimientos de cada grupo social. Por ejemplo, los indígenas mostraban su situación histórica y los criollos americanos, su incomodidad existencial –ser y no ser pertenecientes a la cultura española–, con carros alegóricos y otras representaciones (García, 1995).

Lo anterior da a entender que, por medio de los elementos que componían las procesiones, y en gran medida con el carro triunfal que allí desfilaba, se buscaba la representación de la sociedad del momento; los gremios, pequeñas sociedades y clases que la formaban (españoles, criollos e indígenas) encontraban en este espectáculo público y festivo una forma de expresión: “como hemos visto los criollos se auto-representan con base en alegorías que reflejan, por una parte, su alcurnia española y, por otra, su importancia presente y el reconocimiento social al que aspiran” (García, 1995: 431). Este tipo de representaciones no solo respondía a razones religiosas o ideológicas, pues la constante necesidad

de manifestar y mostrar la grandiosidad de la villa de Potosí fue también motivo para que la fiesta barroca tuviera cabida; incluso, en ocasiones, estas razones terrenales tenían más peso que las otras.

Las carrozas se fusionan con la teatralidad

Uno de los escenarios que más se usó para presentar los carros alegóricos de la fiesta barroca fue el cerro de Potosí, en donde la población los podía contemplar y admirar. Esto, por ser el estandarte del origen y soporte del pueblo potosino. Estos carros iban acompañados de figuras del sol, la luna y algunos planetas, además de actuaciones que hacían alusión a diferentes culturas, como la etíope. Tal despliegue se daba en las procesiones por medio de los desfiles teatrales (Cajías de la Vega, 2011).

Los carros alegóricos usados como escenarios itinerantes tienen sus raíces en el teatro, pues son, en esencia, máquinas cargadas de narración. Encima del carro, los actores representaban fragmentos de obras de teatro, pasajes de la Biblia, pequeñas obras basadas en el tema central de la fiesta, o solo estaban allí inmóviles, haciendo parte de una escenografía estática o representando un cuadro alegórico mediante sus cuerpos inmóviles. Con varios de estos carros se podían producir pequeñas acciones que, en conjunto, lograban plasmar una historia (Rubio, 1999); y es allí, en lo narrativo, donde radica su valor escenográfico y teatral.

La relación de los carros alegóricos con el teatro favorecía que ningún elemento de su composición pasara desapercibido. Ni las pinturas extravagantes ni los visos ostentosos, ni los disfraces de los actores que los acompañaban ni los jeroglíficos y los escudos que se utilizaban para engalanarlos eran fortuitos o escogidos al azar por los especialistas de cada gremio participante en los desfiles (Zugasti, 2006). Estos hacían del carro el elemento más espectacular y atractivo de las procesiones, todo con el fin de ganarle a los demás gremios y obtener el reconocimiento a la mejor máquina. Como indica García (1995), toda expresión simbólica proveniente del Barroco viene cargada de teatralidad.

También, como parte de las alegorías que se encontraban en estos escenarios teatrales, se identifican las máscaras, que formaban parte no solo de los disfraces de los actores, sino que a su vez eran parte del decorado de las carrozas. Uno de los fines de este invento era agregarle dramatismo al espectáculo, debido a que la teatralidad era llevada, según García (1995), a los extremos de la artificialidad.

El transporte de lo simbólico

Los primeros treinta años del siglo XV representan un período de censura, dentro del cual surgieron los carros navales, que luego se transformaron en carros triunfales eucarísticos, los cuales portaban representaciones bíblicas y sacramentales, además de ser hechos para elogiar y halagar a la Iglesia, institución que los mandaba a fabricar (Orozco, 1985). En ese entonces, los carros alegóricos religiosos se consideraban un medio para transportar y adorar las imágenes de la fe cristiana.

Figurose un monte, y en la cima del monte un rosal, el cual se abría, y salía de él una blanca paloma, que figuraba al Espíritu Santo, y se ponía, sobre la Virgen, que en el trono donde estaba se movía, tirada de los cuatro animales, que vio el Profeta Ezequiel, y figuran los sagrados cuatro Evangelistas; de dentro del carro salían cuatro niños lúcidamente vestidos, en forma de ángeles, que en las partes de más concurso, representaban de uno en uno estas coplas (Valda, citado en Varey, 1957: 53-54).

Los carros eucarísticos eran los más costosos en su fabricación; como indica Recio (2013), en ellos no faltaban ni la plata ni el oro, ni las piedras preciosas ni las sedas o paños traídos de tierras lejanas. Incluso, para enriquecer más su procesión y dotarla de más sentido, a los caballos que tiraban de los carros se les engalanaba con telas de lujo, bridas y herraduras de plata.

La villa de Potosí fue escenario de varias festividades con motivo religioso, entre estas, la llevada a cabo en 1601, en el primer aniversario de la entronización del retrato de Santa María de Guadalupe de Cáceres, celebrado en la Iglesia Franciscana de la Villa. Junto al carro estaban los personajes alegóricos y los fuegos artificiales. Al público, según relata Peña (2016), se le hacía entrega de motes o frases célebres afines al evento. Además de usar los carros para llevar las representaciones de los santos, en ocasiones las eucaristías también se oficiaban desde los mismos, acción que da cuenta del prestigio que los artefactos alcanzaron durante el Antiguo Régimen. “Al ser empleados para llevar a Su Divina Majestad, los coches se convirtieron en retablos rodantes, tabernáculos móviles o sagrarios itinerantes” (Recio, 2013: 269).

El transporte de imágenes religiosas en los carros no fue, en principio, bien recibido por los creyentes, quienes lo consideraban de mal gusto, como un irrespeto a sus creencias e, incluso, como un pecado. Sin embargo, poco a poco se fue aceptando el hecho de que las imágenes de los santos y los objetos

sagrados fueran transportados en estas máquinas, en parte, gracias al diseño exclusivo de las carrozas, haciendo del carro un elemento enlazado a lo divino e indispensable para las procesiones religiosas.

El transporte de la Eucaristía en coche se hizo habitual, como prueba Gemelli Careri en su viaje a la Nueva España cuando, sin extrañeza, relata que el día de San José de 1697 oyó misa en la Merced de México y al salir “encontré a la Santísima Eucaristía, que salía del arzobispado, para ser llevada a un enfermo. La llevaba un sacerdote en una carroza tirada por cuatro mulas, mantenidas por las rentas de la hermandad” (Recio, 2013: 271).

Dentro de los carros alegóricos religiosos se incluía todo lo que pudiese transportarse y cargarse de significado. Entre lo dispuesto, se encontraban sillas portaviáticos: vehículos con forma de caja para un ocupante, que contaban con dos varales, para que sendos criados los cargaran. Estas sillas surgieron a mediados del siglo xv, y las empleaban las damas y eclesiásticos (Recio, 2013: 278), y poco a poco fueron ocupando un papel importante en las procesiones religiosas. Aunque censuradas por muchos, se siguen usando hasta el día de hoy en las procesiones religiosas para cargar al Santísimo, la Virgen y demás santos.

Diálogo entre el ayer y el hoy, y la transformación del carro alegórico

Después de conocer el papel que desempeñó el carro alegórico al interior de la celebración de la fiesta barroca, en este apartado se analiza por qué es posible ver en las carrozas, además de un componente y medio de expresión fortuito de una festividad, un objeto de análisis interesante que se puede leer en clave teórica. En esta medida, debe tenerse presente que los carros constituían un medio y un escenario en el que se asociaban diferentes expresiones y que se acoplaban a distintos motivos u objetivos de la fiesta.

Hay algunos conceptos contemporáneos que pueden servir como marco de referencia para la comprensión del fenómeno de las fiestas barrocas en general y de los carros alegóricos en particular. Autores como Jay Bolter y Peter Grusin (2010) analizan la lógica de la hipermediación, la cual reconoce múltiples acciones de representación, todas visibles, y en uno o varios espacios. La creación de espacios multimedia se puede dar, de acuerdo con estos autores,

a partir de la animación de calles u otros lugares, con música, actuaciones, etcétera. En esta medida, la teoría de la hipermediación destaca un elemento que está presente en nuestro caso de estudio, que es la integración o remezcla de diferentes expresiones.

Lo anterior, según Bolter y Grusin (2011), confronta constantemente a los usuarios y a los mismos creadores ante la necesidad de definir por cuál medio se puede obtener una representación idónea. Esta confrontación se evidencia en el fenómeno del carro alegórico, en el que se incorporan y confluyen representaciones como el teatro, la pintura y su integración en la construcción efímera, en el marco de la fiesta barroca.

Que el carro alegórico sea ese medio en el que se encuentran diferentes elementos como el teatro, las danzas, las construcciones efímeras, los juegos pirotécnicos, la pintura, entre otros, no lo hace solo un espacio físico ocupado, sino también una ventana de oportunidad para generar contacto o estímulo en el público observador. Esto, en términos actuales, tiene que ver con la interacción entre el medio y los usuarios, que se sitúa en el fenómeno de la hipermedialidad. En este caso, como lo señala Zorita (2016), el espectador identifica el medio, producto de ese reconocimiento y de la solemnidad de las celebraciones. Además, toma cierta distancia entre el contenido y su rol como observador. Es decir, el sujeto mira *a través de*.

Como se ha señalado, otras corrientes de arte presentes en la fiesta barroca podían habitar el carro alegórico y lo ayudaban a reconfigurarse. Allí, la carroza empezó a apropiarse de la pintura o de la teatralidad, entre otras expresiones artísticas. Esto no quiere decir que se borre su esencia completamente: la de ser una máquina diseñada para el transporte, pues las expresiones artísticas que se adaptan siguen dependiendo del elemento inicial (Bolter y Grusin, 2011).

Por otro lado, se debe también aludir a la definición de intermedialidad, pues puede poner en evidencia una nueva valoración de la fiesta y de los carros alegóricos. De acuerdo con Irina Rajewsky (2005), la intermedialidad implica que la correlación entre dos o más medios no significa que uno prevalezca por encima del otro, sino que los dos, en conjunto, pueden resignificarse, creando así nuevas formas de percepción. Cubillo explica bien esa idea de intermedialidad como combinación de medios:

Se combinan medios como la ópera, el cine, el teatro, los performances, las instalaciones de arte, los cómics y otros, es decir, prácticas “tradicionales” se mezclan con los multimedia o medios asociados a las nuevas tecnologías; cada medio aporta su propia materialidad y ambos

contribuyen a constituir y a significar el nuevo producto. Se pasa de la mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales a una “verdadera” integración (2013: 174).

Ahora bien, se hace interesante pensar la evolución del fenómeno. Con base en los conceptos que se han expuesto, es posible explorar el recorrido de los carros alegóricos desde el siglo XVI hasta la actualidad, y los cambios en la relación entre el objeto y el espectador de acuerdo con las transformaciones sociales.

El carro alegórico es un medio que ha estado presente en las celebraciones y homenajes alrededor del mundo durante siglos: esta tecnología fue creada desde hace más de quinientos años y tiene un espacio notable en la sociedad actual, donde sigue plenamente vigente, pues se puede encontrar en cientos de festivales que se realizan en todo el mundo. Si bien el medio se ha reestructurado y ajustado a las necesidades del presente, las carrozas de hoy no distan mucho de las que circulaban en la fiesta barroca.

Ahora son tiradas por camiones y se utilizan en eventos como la Navidad, las fiestas regionales o religiosas, de modo que no se usan exclusivamente para fines religiosos o políticos, sino que se han abierto un espacio importante en celebraciones y actos con propósitos recreativos y comerciales, lo cual es visible, por ejemplo, en las carrozas de *Walt Disney World* o de las fábricas de bebidas y licores, que, en sus recorridos, exhiben y regalan sus productos:

También puede verse una serie de gigantescas carrozas con personajes emblemáticos del mundo infantil de los cuentos de ayer y de hoy, tanto de la Literatura, el Cine y la Televisión, como Caperucita Roja, Blancanieves, la Cenicienta, Alicia en el País de las Maravillas, la Sirenita, Pinocho, el Rey León, El Gato con Botas, 101 Dálmatas, El oso Yogui, Los Picapiedras, Tintín, Astérix y Obelix, Spiderman, Batman Pocoyó, Bob Esponja, entre otros (Montero, 2013: 154).

Entre los siglos XVI y XXI, el carro ha sufrido una serie de transformaciones que van desde los materiales implementados para su construcción, pasando por los mecanismos de movilización, hasta el significado que se les atribuye en los eventos en que son utilizados. Hoy, para la construcción del carro se utilizan elementos como el yeso para moldear las figuras, los metales para pisos y barandales, luces y telas de colores para la decoración, y amplificadores de sonido; insumos como la madera, las telas y el metal también fueron utilizados hace quinientos años para la creación de estas máquinas en el contexto de la fiesta barroca.

Un elemento que ha variado con el pasar del tiempo es el sistema de tracción. Antes, los carros eran halados por animales o por personas; ahora, se acostumbra a utilizar vehículos motorizados. Otra de las diferencias que más se destaca entre el carro de ayer y el de hoy son los propósitos y el significado que portan en cada tipo de evento. En el siglo XVI el carro era empleado únicamente en celebraciones religiosas, por ejemplo, para festejar la llegada de un obispo a una diócesis o el nacimiento, matrimonio o muerte de algún miembro de la realeza; actualmente, el carro se abre a un marco más amplio de celebraciones, motivo por el que se le dan varios significados y un valor que prevalece: la exaltación y el reconocimiento de un suceso.

El caso de la carroza del Orgullo Gay se puede considerar un ejemplo de la resignificación que ha sufrido el carro alegórico; allí, lo que antes era censurado y castigado, ocupa un espacio de reconocimiento y visibilización. Estas celebraciones, que pasan a ser propias de lo popular, buscan darle un lugar a la libre expresión y celebrarla.

Imagen 5. Carro alegórico del Carnaval de Negros y Blancos, de Pasto



Fuente: Noticias RCN (2018, enero 6), "Así se vivió el Desfile Magno en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto".

Otro ejemplo sería el Carnaval de Negros y Blancos, fiesta que desde 2009 hace parte del Patrimonio Cultural de la Humanidad de la Unesco. Se celebra en Nariño, Colombia, y se destaca por los carros alegóricos con figuras gigantes que

son elaboradas por artesanos locales y recorren las calles de la ciudad (ver imagen 5). Las carrozas antes descritas presentan similitudes con el carro alegórico del siglo XVI, dado que ambos han sido utilizados para transportar elementos culturales de una región, construidos por artesanos locales y utilizados en el marco de una celebración.

Queda claro, entonces, que el objeto de estudio de esta investigación no es solo una máquina puesta a andar, sino un elemento que dentro de sí congrega otras expresiones, las remezcla y entrega una nueva representación, que permite una conexión interactiva entre los espectadores y la máquina.

Referencias

Aguiló, María Paz (1994), “Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración”, en: *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. 1, Madrid, Editorial Complutense.

Allo, María Adelaida y Juan Francisco Esteban (2004), “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII”, *Artigrama*, Zaragoza, núm. 19, disponible en: <https://bit.ly/2m2HQCp>.

Bajtín, Mijaíl (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Bernales Ballesteros, Jorge (1981), “El Corpus Christi: Fiesta barroca en Cuzco”, en: *Primeras Jornadas de Andalucía y América: La Rábida*, vol. 2, Andalucía, Universidad Internacional de Andalucía, disponible en: <https://bit.ly/2kxqddb>.

Betancourt, Francisco (2008), “Ciudad y orden social a través de las ceremonias públicas: Santiago 1789”, *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, vol. 17/18, junio-diciembre, disponible en: <https://bit.ly/2RfOhN4>.

Bolter, Jay y Peter Grusin (2010), “Inmediatez, Hipermediación, Remediación”, disponible en: <https://bit.ly/2lHtG9S>.

Cajías de la Vega, Fernando (2011), “La fiesta barroca en Potosí”, en: *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2m2zI4R>.

Cubillo, Ruth (2013), “La intermedialidad en el siglo XXI”, *Diálogos. Revista electrónica de Historia*, San Pedro, Costa Rica, vol. 14, núm. 2, septiembre-diciembre, disponible en: <https://bit.ly/2kxG23S>.

De Miguel, Tania (2016), “La moji-ganga dramática en el contexto de la fiesta barroca”, *Bulletin of the Comediantes*, Estados Unidos, vol. 68, núm. 1, disponible en: <https://bit.ly/2kNVsRR>.

García, Leonardo (1995), “Indios, criollos y fiesta barroca en la Historia de Potosí de Bartolomé de Arzans”, *Revista Iberoamericana*, Estados Unidos, vol. LXI, núm. 172/173, disponible en: <https://bit.ly/2kxx5aM>.

Gonzalbo, Pilar (1993), “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies*, California, México, vol. 9, núm. 1, disponible en: <https://bit.ly/2lQnNqG>.

Hidalgo, Patricio (2018), “De cortes y fiestas cortesanas en la América hispana: una aproximación bibliográfica”, *Libros de la Corte.es.*, Madrid, año 10, núm. 16, primavera-verano, disponible en: <https://bit.ly/2kxtlGn>.

Iniesta, Amalia (2010), “Fiesta barroca”, *Edad de Oro*, Madrid, vol. XXIX, disponible en: <https://bit.ly/2TKWYjy>.

Kennedy, María Alexandra (1996), “La fiesta barroca en Quito”, *Anales del Museo de América*, España, vol. 4, núm. 4, disponible en: <https://bit.ly/2lBPxiW>.

Mínguez, Víctor (2009), “Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Michoacán, vol. 30, núm. 119, disponible en: <https://bit.ly/2lAo7K9>.

Montero, Pedro (2013), “Vivir la fiesta sobre ruedas: Carrozas, cacharros y otros artilugios rodantes en las fiestas de Badajoz”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Cáceres, tomo XXI, disponible en: <https://bit.ly/2lXnt9E>.

Noticias RCN (2018, enero 6), “Así se vivió el Desfile Magno en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto”, disponible en: <https://bit.ly/2mcxHmJ>.

Ollero, Francisco (2013), “Mascaradas, fiesta barroca en Sevilla”, *Potestas*, España, núm. 6, disponible en: <https://bit.ly/2lJXHpd>.

Orozco, José Luis (1985), “Fiesta barroca”, *Gazeta de Antropología*, Granada, vol. 4, disponible en: <https://bit.ly/2m4iPa3>.

Pagán, Ester (2001), “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (II)”, en: *Cuadernos de arte e iconografía*, Valencia, España, Universidad de Valencia, disponible en: <https://bit.ly/2lHlOVw>.

Peña, Beatriz Carolina (2016), “El Inca abraza a la Predicación: el juego de la sortija y la conquista espiritual en la fiesta barroca en honor de Santa María de Guadalupe en Potosí, 1601”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Navarra, vol. 32, núm. 3, disponible en: <https://bit.ly/2keqtOG>.

Pérez, Reyes (2011), “La Fiesta barroca como portavoz de la Emblemática: el caso de Sevilla”, en: Rafael Zafra y José Azanza (coords.), *Emblemática trascendente*, Navarra, Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2lYbrg>.

Rajewsky, Irina (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, Québec, núm. 6, otoño, disponible en: <https://bit.ly/1tDvVH9>.

Ramos, Rafael (1997), “La fiesta barroca en Ciudad de México y Lima”, *Historia*, Santiago de Chile, vol. 30, disponible en: <https://bit.ly/2lFd7v1>.

Recio, Álvaro (2011), “Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social: los primeros coches novohispanos y las ordenanzas del gremio de carroceros de la

ciudad de México de 1706”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 34, núm. 101, disponible en: <https://bit.ly/2m5g8VL>

Recio, Álvaro (2013), “Los coches de Dios, carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América”, en: Mariela Insúa y Martina Vinatea (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2k4qjJp>.

Rubio, Ángel (1999), “El teatro barroco, instrumento del poder (1). Aspectos parateatrales de la fiesta barroca”, *Revista Latina de Comunicación Social*, Tenerife, España, núm. 16, disponible en: <https://bit.ly/2m5vJVl>.

Sigaut, Nelly (2011), “La Fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales”, en: *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2lHZew0>.

Terán, José Antonio (2011), “La ciudad novohispana y la fiesta barroca”, en: *Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2jTomiS>.

Valero, Eva (2017), “El imaginario imperial en la fiesta virreinal peruana: el caso de la Relación de fiestas reales de Diego de Ojeda (1659)”, *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal, Segunda época*, México, vol. 1, núm. 1, disponible en: <https://bit.ly/2lHsuDq>.

Varey, John E. (1957), *Historia de los títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente.

Zorita, Itziar (2016), *La experiencia perceptiva en la performance intermedial* [Tesis de doctorado], Universidad Autónoma de Barcelona, Cataluña, disponible en: <https://bit.ly/2k4sRHt>.

Zugasti, Miguel (2006), “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”, *Journal of Iberian Studies*, Santa Bárbara, California, vol. 6, disponible en: <https://bit.ly/2lCdwhW>.

El teatro en la fiesta barroca: entre la celebración, la conmemoración y el espectáculo

Paula Andrea Álvarez Patiño

Ana María Bolívar Noreña

Yuliola Ximena Flórez Castrillón

Kelly Marcela Velásquez Amaya

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch6>



Introducción

El Barroco fue un movimiento cultural, literario y artístico que tuvo su origen en las postrimerías del Renacimiento, a finales del siglo XVI, extendiéndose hasta fines del XVIII. Durante esta época, en el continente americano tuvieron lugar una serie de interacciones lingüísticas y culturales que trajeron consigo, entre muchos otros fenómenos, la reinención de celebraciones propias de la sociedad europea, entre ellas, la fiesta barroca. Por medio de estas festividades, se comenzaron a perfilar los diferentes grupos sociales que conformaron el Nuevo Mundo: encontraron en la teatralidad una forma de reflejar su idiosincrasia, con actos y espectáculos donde confluían gran cantidad de elementos, cuyo resultado fue la convergencia entre lo político, lo religioso y lo pagano.

En el vasto conjunto de rituales celebratorios que se inscribieron en la fiesta barroca, los componentes estilísticos e ideológicos se combinaban, adoptando como principal escenario las calles, balcones, casas, iglesias, plazas y teatros, adornados y engalanados para las distintas ocasiones de celebración, con arcos, tablados, columnas, decoraciones suntuosas y luminotecnia, además de servir como escenario para el lucimiento de los carros alegóricos, las máscaras y las personas disfrazadas. Las manifestaciones escénicas que se dieron en estos espacios son las que nos ocupan y las que pretendemos ilustrar desde la

teatralidad y la estética performativa de las celebraciones y conmemoraciones convertidas en espectáculo.

Dadas las circunstancias históricas del período investigado, en su mayoría las acciones escénicas que se realizaron tuvieron como propósito persuadir, evangelizar, y exhibir la soberanía y la hegemonía de la monarquía y la Iglesia católica. Es por esto por lo que al momento de estudiar la fiesta barroca en Hispanoamérica es imprescindible resaltar la funcionalidad del teatro como recurso para transmitir ideologías y creencias, además de su valor como espectáculo integrador de elementos artísticos.

Para analizar la teatralidad y la estética performativa a la que nos referimos, partimos de algunos conceptos del libro *Estética de lo performativo* (2011), de Erika Fischer-Lichte, referidos al *performance* como “representación” o “acto performativo”, explorando no solo la representación de una obra, sino lo que sucede en la puesta en escena y, a su vez, lo que pasa con el espectador. A partir de esta relación entre cuerpo y espacio, abordaremos las representaciones y los actos performativos como una forma de expresión social que, a través de la escenificación, deriva en la resignificación de lo ritual, al incluir recursos como la improvisación, la reiteración del discurso y la interacción con escenografía, objetos y vestuario.

A lo largo de este texto mostraremos que en la producción de las celebraciones dadas en el marco de la fiesta barroca confluyeron fenómenos de representación en los que lo llamativo de los elementos teatrales, parateatrales y las elaboradas puestas en escena cumplieron, además de propósitos de índole política y religiosa, el objetivo de atraer a un público más amplio. Con ello se logró, mediante la democratización de la participación, invisibilizar las barreras de la comunicación y el conocimiento.

Como aproximación a la funcionalidad de la fiesta barroca, nos detendremos en unos ejemplos de su ejecución, resaltando los aspectos artísticos y culturales de las representaciones –con y sin argumento–, y destacando los fenómenos estéticos que vincularon a los indígenas y criollos en las festividades y los rituales escenificados; con ello podemos constatar la interacción de los grupos que coexistieron en la mestiza sociedad novohispana. Esta convergencia de saberes, creencias y prácticas sociales colmadas de significados son el precedente del crecimiento exponencial del patrimonio cultural de Hispanoamérica, a la vez que una fértil vía de investigación en el campo de los estudios de la comunicación.

Espectáculos teatrales, representaciones con y sin argumento

En el marco de los diversos acontecimientos (festividades religiosas, bautizos, matrimonios, nombramientos reales, conmemoraciones, entre otros) que sirvieron de motivo para las fiestas, hubo un espacio lúdico, recreativo y educativo con diversas manifestaciones artísticas y escénicas. Música, teatro, danza y todo lo que contribuía a la puesta en escena formaban parte de la exhibición que acompañaba cada festejo.

Como lo muestra Arellano (2013: 102), en las celebraciones hagiográficas del Barroco había elementos parateatrales y teatrales, usados con intención pedagógica por parte de las comunidades religiosas –especialmente en las fiestas jesuitas–, e incluso sainetes, bailes y comedias sin fines didácticos o piadosos, pero que hacían parte de la diversión general en las beatificaciones y canonizaciones. La función de adoctrinamiento encontraba en el teatro y en los elementos parateatrales un hilo conductor, por cuanto se daba una participación activa de los espectadores, que no solo observaban, sino que eran parte del espectáculo, al acudir a los lugares de representación de las procesiones, de las ceremonias y los rituales que acompañaban las celebraciones y conmemoraciones. Estas interacciones entre sujetos y espectáculo, y la coexistencia de sincretismos culturales y religiosos, también reforzaron la imagen de la jerarquía y del creciente mestizaje social.

Los primeros indicios de expresiones teatrales que se dieron en la época de la colonización fueron los autos sacramentales, que mezclaron lo sacro y lo profano, y eran considerados piezas escénicas alegóricas que ocupaban un lugar preponderante en las fiestas. Estos dramas litúrgicos tenían como eje argumentativo central la eucaristía, pero también incluían representaciones de la vida de los santos, de pasajes bíblicos, de sucesos mitológicos e históricos. Un ejemplo lo constituye el Auto del triunfo de la Virgen María y gozo mexicano, que hizo parte del libro *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, de Francisco Bradmón.

De otro lado, según lo plantea Teresa Ferrer (1993: 33-36), los espectáculos teatrales como torneos¹ y mascaradas, y los breves cuadros teatrales y musicales exaltaron lo aristocrático, lo cortesano, lo religioso y popular. El papel de

¹ Los torneos entendidos como juegos de competición que pueden incluir representación dramática de acontecimientos caballerescos.

los caballeros se hizo visible en los torneos, en los bailes de salón de las damas de palacio se exhibieron sofisticadas máscaras, en conjunto con actores y músicos disfrazados que aparecían en el espacio del festejo privado, así como en el festejo público.

El entorno de la fiesta, cuyos escenarios pasaron del recinto privado a las calles y plazas públicas, se transformó con la necesidad creciente de mostrar grandeza mediante la escenografía, la cual buscaba sorprender y alcanzar un esplendor que se movía entre la solemnidad y el carnaval, el entretenimiento y el ritual. Para tal fin, se llegó a la concepción de una escenografía urbana diferente a la del teatro en sala y que llenó el espectáculo de elementos alegóricos: banderas, telas, colores, vestuarios, escudos, así como de dispositivos técnicos y efectos de iluminación que engrandecieron la manifestación artística.

Fue de este modo como el espectáculo teatral formó parte del florecimiento de la fiesta barroca. Tal y como lo describe Gonzalbo:

En la Nueva España de los siglos XVI y XVII, las formas externas de expresión festiva incluían, según lo que la ocasión demandase, procesiones y mascaradas, lidia de toros y juegos de cañas, certámenes poéticos, arcos triunfales, decoración en fachadas, golosinas apropiadas a cada ocasión, representaciones teatrales, músicas y bailes, desfile de gigantes y cabezudos y danzas de moros y cristianos (1993: 19).

Estos tipos de espectáculos teatrales organizados, cuyo argumento y desarrollo dramático estuvieron más ligados a la improvisación, convivieron con las obras teatrales por encargo, las cuales aparecían llenas de descripciones que, en ocasiones, pasaban por la adulación y la exageración de los acontecimientos; y estas, a su vez, convivieron con las obras de grandes literatos de la época.

Hay que decir que el componente de improvisación partía de los elementos predeterminados de la escenificación, los cuales, al entrar en el terreno de la interacción entre los participantes y los espectadores, creaban una atmósfera de experiencia diferenciada y equiparable, hasta cierto punto, con lo que hoy concebimos como juegos de roles. Quien fungía como anfitrión o patrocinador de la fiesta tenía su forma de actuar y quienes eran sus invitados o participantes se desenvolvían sin tener una guía específica, más allá de la que les brindaba la dinámica social. Sin embargo, el paso del tiempo y el gran abanico de celebraciones y consiguientes conmemoraciones, con evidente necesidad de perdurar en el recuerdo colectivo, hicieron que la representación adquiriera mayor complejidad, a la par que los cronistas fueron registrando

los acontecimientos, poniendo en escena diálogos con marcada elaboración dramática.

Escribir para el acontecimiento y narrarlo posteriormente aseguraba, en cierta forma, su perdurabilidad. Y esta permitía, incluyendo el horizonte político junto con las expresiones artísticas efímeras y no efímeras, la legitimación de poderes y de la institucionalidad.

Las mascaradas: festejo y entretenimiento

Las mascaradas como festejos de connotación carnavalesca fueron empresas en las que confluía un sistema de producción ingenioso, que mezcló pequeñas piezas dramáticas, música y danza, junto con disfraces y escenografías espectaculares. Para ilustrarlas, nos apoyamos en la descripción que realiza Ollero:

Las mascaradas consistían fundamentalmente en un cortejo festivo, que celebraba un acontecimiento feliz vinculado al trono o al altar, donde, a pie o a caballo, participaban diferentes personajes caracterizados, y en donde se declamaban textos, líricos o dramáticos, se oía música o se presenciaban danzas y mímica. Los principales hitos del significado de la mascarada eran los carros, adornados y compuestos por figurantes o actores, que representaban contenidos de carácter serio o jocoso (2013: 144).

En Sevilla, según Ollero (2013: 146), este estilo festivo tuvo dos expresiones: la máscara-paseo, de carácter nobiliario; y la máscara jocosa, unida indisolublemente al disfraz. La primera, perteneciente a las celebraciones de la nobleza, de la aristocracia, contrasta con el carácter popular de la segunda, aunque en la mayoría de las ocasiones formaron parte de un mismo espectáculo.

Mientras que la aristocracia exhibía sus lujosas vestimentas, desfilando a caballo al lado de carros adornados, en la fiesta popular predominaban las danzas callejeras. Actores aficionados disfrazados interpretaban textos breves con tono cómico burlesco, acompañados de intervenciones musicales de estilo alegre y estrepitoso. Cada uno tenía su función: acompañar la entrada o salida de un visitante a caballo; engalanar con las habilidades ecuestres los juegos caballerescos (los cuales implicaban destrezas en el manejo del caballo, que eran prerrogativa de cierta clase social); o escoltar el traslado de imágenes religiosas y reliquias (un honor al que solo algunos elegidos podían acceder, por su carácter solemne y ceremonial). Las representaciones teatrales, por su

parte, eran encomendadas a actores profesionales y, finalmente, la inclusión de danza y música fue el aporte espontáneo de otra clase menos privilegiada al entretenimiento de las fiestas.

Estas funciones, con su alternancia entre lo inculto y lo erudito, sumadas al carácter jocoso y festivo, que buscaba generar atracción, implicaban un esfuerzo para los organizadores del espectáculo en cuanto al equilibrio exigido por el tipo de homenaje o conmemoración. Como lo expone Ollero, los patrocinadores de cada evento –entre los cuales se destacaban las instituciones religiosas, los conventos, los gremios, las corporaciones aristocráticas, los claustros docentes o, incluso, poblaciones como las gitanas– fueron los responsables de la grandeza y despliegue de la mascarada (2013: 158). Este tipo de festividad, cuya principal función era la de divertir, solía tener una duración de varios días; en el primero de ellos, a manera de difusión se anunciaba el motivo del festejo, usualmente a través de un desfile con pregones; durante el segundo, se desarrollaba la mascarada propiamente dicha, donde el eje giraba en torno a los carros alegóricos y a la representación de la conmemoración, para luego terminar con una cabalgata como homenaje al personaje a quien se le dedicaba la mascarada, que en ocasiones incluía, a modo de regalo, la donación del carro o de la escenografía.

Con todo lo anterior, se visualiza una convivencia entre la diversión y el carácter de adoctrinamiento y exhibición, por cuanto las mascaradas entraron en el contexto del fasto religioso, de los honores a la monarquía y a los héroes de las victorias en las grandes batallas.

El teatro en la fiesta barroca como medio evangelizador

En la comunidad americana, los principales territorios coloniales que incorporaron el espectáculo teatral en la fiesta barroca fueron México, Ecuador y Perú. El catolicismo fue permeado por una simbología indígena que propició una amalgama dentro de la producción de obras para estos eventos sagrados; de manera que la inmersión de elementos indígenas en las representaciones escénicas de índole cristiana las enriqueció, con la creación y desarrollo de un estilo escénico que se ajustaba a las necesidades de la doctrina religiosa, como una forma de expresión evangelizadora.

De este modo, en la sociedad colonial existió una relación sinérgica entre las acciones performáticas y el teatro; como señala Iniesta: “la ciudad colonial es ella misma un marco escenográfico” (2010: 121) que gira en torno al eje

religioso. Esta correlación se puede percibir en muchas de las participaciones indígenas que tuvieron lugar durante la fiesta barroca. Leyes como la decretada en el año 1525, en la que se impidió que los nativos fueran despojados de su libertad, lograron que los aborígenes se vincularan, apropiaran e integraran de forma activa en la ejecución de estos eventos. Por ejemplo, en la celebración del Corpus Christi en 1611, en Cuzco, de acuerdo con la siguiente descripción de Garcilaso de la Vega, se advierte que los incas exhibieron sus ritos, evocaron su pasado, y reconocieron y reafirmaron el respeto que desarrollaron hacia las fiestas del Corpus y la religión católica:

Unos venían (como pintan a Hércules) vestidos con la piel de león, y sus cabezas encajadas en las del animal, porque se preciaban descender de un león. Otros traían las alas de un ave muy grande que llaman cuntur, puestas a las espaldas, como las que pintan a los ángeles [...]. Y así venían otros con otras divisas pintadas, como fuentes, ríos, lagos, sierras, montes, cuevas [...], otros venían hechos monstruos, con máscaras feísimas, y en las manos pellejinas de diversos animales, como que los hubiesen cazado, haciendo grandes ademanos, fingiéndose locos y tontos, para agrandar a sus reyes [...]. Con las cosas dichas, y otras muchas que se pueden imaginar, que ya no acierto a escribirlas, solemnizaban aquellos indios las fiestas de sus reyes. Con las mismas (aumentándolas todo lo más que podían) celebraban en mis tiempos las fiestas del Santísimo Sacramento [...]. Y hacíanlo con grandísimo contento, como gente ya desengañada de la vanidad de su gentilidad pasada (2009: 692-693).

Las nuevas creencias católicas no impidieron, pues, que los incas persistieran en sus prácticas, tributos y veneraciones a la naturaleza, ya que, para ellos, esta estaba conformada por un conjunto de deidades que les concedían propiedades especiales a quienes las adoraban y las respetaban. Con la personificación de seres fantásticos –los indígenas llevaban sobre sus cuerpos las pieles y cabezas de los animales que ellos mismos cazaban–, además de exhibir su experticia como guerreros, se adjudicaban las destrezas de los animales que representaban; por ejemplo, con las alas del cuntur,² se atribuían conocimientos y poderes espirituales. Como un acto de metamorfosis, la pintura en sus cuerpos les confería resistencia, agilidad, fuerza, flexibilidad y precisión; cada simbolismo

² *Cúntur*: vocablo quechua que es el origen etimológico de cóndor (Pérez y Gardey, 2016), emblemática ave de rapiña cuyo hábitat se encuentra en la región andina.

estaba ligado a la potenciación de sus habilidades físicas y mentales. Con la exhibición de tal tipo de elementos simbólicos incaicos integrados a las fiestas, dentro del marco cultural y religioso establecido, podemos evidenciar los numerosos propósitos de estos eventos, como lo fueron la evocación de emociones, el estímulo de los sentidos, y la transmisión de dogmas, creencias y ritos.

Por otra parte, como lo indica Iniesta (2010: 115), a partir de la descripción que el poeta Rodrigo Carvajal y Robles hizo de las fiestas limeñas de 1632, por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, la participación de mercaderes, gremios, negros, mulatos y universitarios también era uno de los rasgos característicos de las fiestas; así como el hecho de que los eventos naturales no contemplados en el programa festivo se incorporaban a su desarrollo, en una suerte de efecto orgánico. Así sucedió en aquella fiesta, cuando los asistentes fueron sorprendidos por un terremoto, el cual fue contemplado como un acontecimiento teatral. A consecuencia del fenómeno natural, los espectadores se asumieron como parte de un milagro y el lugar del caos fue transformado en escenario:

Se trata de una conmoción de carácter colectivo de que participan tanto quienes estaban actuando en la fiesta como quienes oficiaban de espectadores en ese momento, de modo que todos ellos se transforman, confusamente, en actores del movimiento sísmico. Inmediatamente, una secuencia –nuevamente de carácter teatral– está constituida por el hecho religioso de la misa y acude en ayuda del pueblo limeño, la Virgen en su aparición, quien realiza el milagro –tal como lo narra el poeta histórico– de detener el caos (Iniesta, 2010: 116).

Al tener un lugar y tiempo determinado, el suceso se transformaba en una obra efímera, en un acto performativo, en el que actores y público se reunían en una comunidad social cimentada en la fe. Es difícil desconocer a estos espectadores y sus cuerpos afectados por lo que ocurrió en esos espacios, donde los elementos artificiosos y los de la naturaleza aludían a la soberanía celestial y, a su vez, los involucraban en una representación sobrenatural.

Fue así como de manera gradual, los pobladores indígenas empezaron a modificar tanto las tradiciones como su pensamiento colectivo; de este modo, surgió un progresivo fervor y se intensificaron los tributos y veneraciones a las representaciones cristianas, dando pie a la transformación de toda su cosmovisión.

Latinoamérica, entre lo performático y lo teatral. Fenómenos estéticos y de producción teatral en la participación indígena

Las fiestas políticas y militares, y las celebraciones conmemorativas de batallas se constituyeron en una estrategia para reforzar el control sobre la población, involucrando al pueblo en la realización de estas festividades, con el fin de menguar la rivalidad entre las castas y los estamentos sociales, uniendo a todos en un festejo, a modo de un tipo de tregua. Con la intervención indígena se puso en evidencia cómo la simbología pagana se ajustaba al estructurado protocolo de la fiesta barroca europea, con la producción de elementos teatrales en bailes, letras de canciones, decorados, máscaras, arquitecturas efímeras y la mezcla de la lengua castellana con los dialectos indígenas. Esta participación fue un reconocimiento de identidad que aportó al enriquecimiento de un sistema de memoria colectiva.

Las variables estéticas en la producción de festejos –en desfiles y decorados– mezclaron detalles de vestuario y disposición de personajes con formas de producción más elaboradas, que acogían elementos simbólicos indígenas los cuales enriquecían, con alegorías, la puesta en escena de las fiestas, como lo expandremos más adelante.

En este sincretismo se yuxtaponían los rituales de los calendarios agrícolas precolombinos con las conmemoraciones del calendario católico, como sucedía con las celebraciones de los milagros de la Virgen María y los festejos indígenas en Potosí. Así mismo, el sincretismo se revela en las representaciones pictóricas donde se integraban imágenes de la tradición española con personajes indígenas, como ocurre en *La Ascensión de la Virgen* (García, 1995: 435).

La hibridación de la simbología incaica en las representaciones festivas potosinas jugaba un papel muy importante tanto para los indígenas –en los rituales– como para los criollos, para quienes esas escenificaciones que terminaban en actos teatrales de la historia incaica los sorprendían al punto de hacerlos partícipes de la historia indígena (García, 1995: 430). En efecto, las fiestas de Potosí incluían motivos históricos y estéticos que involucraban, entre sus protagonistas, a emperadores incas –cuyo epítome fue Atahualpa– representados con su traje cubierto en oro, detalles de plumas y tocados.

Por medio de la infografía de la página siguiente (imagen 1), presentamos una descripción de la organización de un festejo potosino que, aunque data de 1555, aún perdura, como lo expresa Cajías (2011):

Las fiestas públicas en el Potosí colonial están estrechamente relacionadas con el Barroco mestizo [...] todavía sobrevive en las Fiestas Patronales de la Bolivia actual. Por el lujo, el derroche, la participación de multitudes es barroca. Por mantener la memoria de los incas, y por lograr para los indios un lugar de diversión, de dignidad y olvido de sus penas, significa otra cara de la historia potosina (Cajías, 2011: 84).

Imagen 1. Organización de una procesión de 1555 en la villa de Potosí, descrita por Arzáns

Ejemplo de la organización en una procesión de los primeros patronos de la Villa (Potosí) 1555 descrito por Arzáns:

Arzáns citado por (García Pabón, 1995, p.426).

- 1 "15 compañías de indios con sus capitanes ricamente vestidos a su usanza" y con toda la variedad de las armas indianas.
- 2 La nobleza indiana de la Villa imitando la corte del Inca. Se llevan las insignias reales de los incas, como el "llautu" y la borla.
- 3 En parejas desfilan todos los monarcas incas, desde Manco Ceápac [sic] hasta Atahualpa.
- 4 Indios de diferentes "naciones," de América Meridional con sus trajes distintivos y caras y cuerpos pintados a su "usanza."
- 5 Indios bailando en cuadrillas (más de 3000 señala Arzáns).
- 6 Españoles en dos hileras, y al final los caballeros del hábito de Santiago.
- 7 La imagen de Santiago Apóstol llevada en andas.

[...]

10 Indios tocando sus instrumentos nativos y también algunos de España.

11 "Indios de su majestad," es decir, mitayos asignados al cerro.

14 Carro triunfal dorado con el cerro de Potosí y la imagen de María en el momento de la concepción.

15 Las comunidades religiosas de San Francisco, Santo Domingo y de la Merced.

16 Clerecía y curas de los contornos de la Villa.

17 La Santa Custodia.

[...]

21 "Gran número de indios infieles" que venían a ser bautizados.




Fuente: Elaboración propia a partir de: Leonardo García Pabón (1995), "Indios criollos y fiesta barroca en la *Historia de Potosí* de Bartolomé Arzáns", *Revista iberoamericana*, Pennsylvania, vol. 61, núm. 172/173, p. 429.

En algunas procesiones se resaltaba la presencia indígena, así como la mezcla de manifestaciones que confluían en un mismo escenario; en ocasiones, las compañías españolas y las indígenas se presentaban en igual proporción numérica; además, los indígenas desfilaban de acuerdo con su clasificación social de los sujetos en el sistema político: nobleza indiana, monarcas indios, indios de su majestad –mitayos–, indios alabarderos y piqueros, indios infieles e indios de diferentes “naciones” de América meridional.

Se traslucen, entonces, a lo largo de este texto, elementos que se refieren a actos performativos que implicaron experiencias sensoriales en los rituales religiosos y en las representaciones sin argumentos, ligadas a los espectáculos de feria en el teatro de la fiesta barroca. Así, el siglo XVI fue un momento en que el teatro se fortaleció con el uso de elementos efectistas como los juegos de luces, los fuegos artificiales, los teatros acondicionados con *layouts* para efectos de perspectiva, las poleas que hacían volar a los actores por el escenario y demás elementos de producción para la puesta en escena. Se fue pasando de una representación teatral a una dimensión de lo sensorial, donde se interpretaban una serie de acciones, bailes, desfiles y mascaradas para cada momento del festejo, oscilando entre el ritual y el espectáculo.

Los criollos y la fiesta como expresión social

Una de las clases sociales predominantes en el Nuevo Mundo fue la de los criollos, debido a su supremacía económica y fuerza política. Dicho estamento social también participaba de manera activa en el diseño y ejecución de los festejos; muestra de ello es la fiesta realizada en la Villa Imperial de Potosí en 1608 –la ciudad minera más importante en el Nuevo Mundo durante el siglo XVII–, la cual fue narrada por Arzáns. Un rasgo común a estas celebraciones es que, tanto para los criollos como para los indígenas, hacer uso de lo teatral y de la acción performática para expresar y dar a conocer su cultura les permitía acercarse a los asistentes y espectadores, impresionándolos con sus dotes artísticas y maravillándolos con sus historias:

Asimismo los gallardos criollos hicieron seis máscaras, las dos de día y las cuatro que lucieron de noche, con tantos gastos, riqueza y vistosas invenciones, tantas galas, joyas, preciosas perlas y piedras de sumo valor, que dieron mucho que mirar y mucho más que notar a los forasteros (Arzáns, citado en García, 1995: 427).

Esta fiesta solía iniciar el día de la celebración del Corpus Christi y su duración se extendía de tres a cuatro semanas. En aquella época, así como durante toda la vigencia del Barroco español y latinoamericano, el arte y la vida componían un solo espectáculo, en el que sus protagonistas eran las personas del común, no actores ni artistas consagrados.

Por lo general, las fiestas como esta terminaban de una forma lúdica, con juegos de cañas y sortijas, una tradición medieval española que consistía en exhibiciones ecuestres en las que los jinetes se lanzaban entre sí jabalinas hechas de caña y también apuntaban con ellas al galope, para introducir las en un aro suspendido de una cuerda (Fernández y Fernández, 2005: 19). Al realizar estas prácticas de carácter lúdico y deportivo, los criollos encontraban la oportunidad de exhibirse y hacer uso de lo performativo para representar las tradiciones heredadas de sus ancestros españoles y, por esta vía, reafirmar su condición social; esto se evidencia en los vistosos detalles artísticos plasmados en los atavíos que usaban, los cuales representaban su descendencia europea y el apego a la Corona.

Así describe Arzáns, por ejemplo, la aparición de don Nicolás Esteban de Luna, uno de los notables de la villa de Potosí, por una de las calles de la ciudad, en la fiesta de 1608:

Venía el gallardo mancebo en un caballo negro, y el caballero armado y sobre las armas un vestido de brocado encarnado, guarnecido todo él con cadenas y lazos de perlas. Sobre el acerado casco traía una sierpe de oro, los ojos y lengua de muy vivos rubíes; volábanle por encima muchos penachos de plumas verdes, blancas y amarillas [...]. En la mano derecha la lanza y en la siniestra un escudo estaban pintadas sus armas y una luna (formada de cristal) llena y hermosa. El mote decía “Nunca la ha eclipsado el sol” (Arzáns, citado en García, 1995: 427, 428).

Los trajes confeccionados especialmente para este tipo de celebraciones, combinados con los motes alegóricos que se grababan en los escudos de los criollos, reflejaban su idiosincrasia y daban cuenta, así mismo, de su elegancia y su estirpe, reforzando la idea de que eran una población con ascendencia europea, de gustos refinados, mayor nivel cultural, nobleza e ingenio.

Con respecto al vestido, José María Díez Borque indica que “en él se hacen visibles valores de ritualización y ostentación” (1986: 20), a partir de un diseño y un estilo particulares, alejados de lo convencional y cotidiano, y con visos creativos próximos a las artes escénicas. En este sentido, el vestuario que

utilizaban los criollos para la fiesta no era usado para crear nuevos personajes (Díez, 1986: 20), sino para dramatizar aspectos de la jerarquía social o estamental a la que ellos pertenecían.

El vestuario y el espectáculo decorado

Tanto en la representación teatral como en las fiestas, el vestido está cargado de múltiples significados y propósitos, es el medio que define al individuo. A través del vestuario, se puede representar el sexo, la edad, la posición social o jerárquica, la nacionalidad o la religión, como lo explica Rivera, citando a Kowzan (2007: 476). Para Díez, en la fiesta el vestuario también permitía sumar otras funciones, como “indicar el lugar de la acción, crear tensiones [...], crear personajes fabulosos, engañar a los ojos (disfraz)” (1986: 24), sin dejar de lado el engalanamiento personal para asistir a la celebración siguiendo un protocolo. El vestuario de los actores y el de los participantes se diferenciaban y se complementaban, como parte de un proceso de interpretación para el actor y de identificación para el espectador.

Por ejemplo, las celebraciones en tierras mexicanas resaltaban la importancia y funcionalidad del vestuario, como lo ilustra Rodríguez (2013), citando a Gabriel de Mendieta Revollo, quien describe de esta forma el vestuario utilizado por los integrantes del Cabildo de la Ciudad de México en la celebración del juramento de Felipe V:

Sabemos qué tipo de tejidos emplearon los miembros del Cabildo que participaron en la festividad: lama de Nápoles encarnada, damasco carmesí de Italia para el pendón, terciopelo carmesí para los reyes de armas, tafetán carmesí para los vestidos, raso de Valencia para los vestidos de los reyes de armas, damasco carmesí para el dosel, corbatas y encajes finos de Puebla, rasos de seda de China para los calzones de los clarineros y atabaleros, y para los armadores de los reyes de armas y de los porteros, medias de seda, botones negros y encajes negros para las mangas de los reyes de armas, acompañados de sombreros, zapatos y bordados (Mendieta Revollo, citado en Rodríguez, 2013: 60).

De esta forma se describen puntualmente los atuendos utilizados por cada participante y cómo eran elementos diferenciadores en la jerarquía del Cabildo. Aquí no existían los límites en el gasto para la consecución de telas, hilos, joyas o insignias para la celebración, pues se trataba de un festejo en honor a la realeza, que demandaba las mejores galas para la ocasión. El color solía ser utilizado

para transmitir todo tipo de sensaciones, pues con su uso podía transformar y resignificar un espacio o vestimenta. En particular, el color carmesí –un rojo vivo con rasgos púrpura–, presente en muchas de las prendas y elementos decorativos de la fiesta, para la época era considerado el máspreciado en Europa. La seda, otro de los elementos presentes en los vestidos, era una tela de lujo debido a su brillo y textura, su suavidad y caída, ideal para ser usada tanto en trajes como en elementos de tapicería y cortinas.

Conclusiones

De acuerdo con los antecedentes históricos examinados, la fiesta barroca como espectáculo tuvo, dentro de sus objetivos, un designio evangelizador, encontrando en las representaciones teatrales un recurso estratégico eficaz. El funcionamiento de la fiesta facilitó la reunión, y fortaleció el vínculo y la integración de todas las clases, aunque en algunas ocasiones, como en los homenajes a los reyes o las celebraciones a cargo de los criollos, primaban las prerrogativas de clase. No obstante, la participación popular y el despliegue escenográfico lograron en el público una conexión más profunda, que dejaba de lado las discrepancias culturales.

Las múltiples facetas de las representaciones, desde lo conmemorativo y lo ritual, adquirieron un alto nivel de elaboración y desarrollo por medio de la conjunción de esfuerzos, no solo de las diferentes clases sociales, con sus características particulares de participación, sino también de diversas expresiones artísticas visuales y escénicas.

El sincretismo cultural fue consecuencia de la participación indígena y criolla en este constructo europeo, en el que la simbología de los nativos americanos encontró lugar y tuvo un espacio legítimo. El teatro en la fiesta barroca, además, fue herramienta útil en la construcción de memoria, en la medida en que escenificó gestas y costumbres de la época.

Desde la observación de lo simbólico puesto en escena en este momento histórico, resaltamos, al margen de las escenografías, la importancia del vestuario como elemento capital en la verosimilitud de la representación, lo cual marcó el lugar social del representado y definió su personalidad e identidad, constituyéndose de esta forma en un signo paralingüístico. Para los criollos, particularmente, el uso de elementos propios de la sociedad europea de entonces –armaduras, escudos, caballos– debió reflejar el espíritu de gallardía y nobleza

necesario para ganarse el respeto de la comunidad; metafóricamente, los acercó al conquistador y les dio un lugar de poder ante los indígenas y los esclavos, más allá de la representación.

Para finalizar, la exposición de algunos casos donde se evidenció la amplitud de la puesta en escena dentro de los espectáculos que acompañaron la fiesta se convierte en una invitación a continuar el análisis desde otras perspectivas estéticas y performáticas, que permitan resaltar las diferencias y encontrar las similitudes entre las celebraciones de la época. En particular, revisar las transformaciones en las formas de participación en los eventos, debidas a los cambios en la vida política y religiosa, constituye un nuevo reto de análisis para una futura investigación.

Referencias

Arellano, Ignacio (2013), “Elementos teatrales y parateatrales en fiestas hagiográficas barrocas (las fiestas jesuitas)”, *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, vol. 85, disponible en: <https://bit.ly/2TftsTI>.

Cajías de la Vega, Fernando (2011), “La fiesta barroca en Potosí”, en: *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2OTalvj>.

De la Vega, Inca Garcilaso ([1617] 2009), “Cómo celebran indios y españoles la fiesta del Santísimo Sacramento en el Cuzco”, en: *Historia general del Perú*, Cap. IX, *Comentarios Reales de los Incas* [Edición digital (SCG, 2009)], disponible en: <https://bit.ly/2IRFc2t>.

Díez, José María (1986), “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, en José María Díez Borque (Dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, disponible en: <https://bit.ly/2K3bejT>.

Díez, José María (1987), “Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI”, *Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, vol. 6, disponible en: <https://bit.ly/2PYyhgx>.

Fernández, Juan Manuel y Fernández, Juan Carlos (2005), “Génesis de los juegos de cañas como juegos de combate”, en: *Xth International Congress European Committee for Sport History (CESH)*, Sevilla, España, disponible en: <https://bit.ly/2B6BY09>.

Ferrer, Teresa (1993), *Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI. Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universidad de Valencia, disponible en: <https://bit.ly/2PWUwrT>.

Fischer-Lichte, Erika (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Editores Abada.

García Pabón, Leonardo (1995), “Indios criollos y fiesta barroca en la *Historia de Potosí* de Bartolomé Arzáns”, *Revista Iberoamericana*, Pennsylvania, vol. 61, núm. 172/173, disponible en: <https://bit.ly/2B7iXus>.

Gisbert, Teresa (1980), *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Fundación BHN.

Gonzalbo, Pilar (1993), “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies*, California, México, vol. 9, núm. 1, disponible en: <https://bit.ly/2lQnNqG>.

Iniesta, Amalia (2010), “Fiesta Barroca”, *Edad de Oro*, Madrid, vol. XXIX, disponible en: <https://bit.ly/2DCu417>.

Maurya, Vibha (2013), “Teatro y procesión en fiestas populares y religiosas de india y del mundo hispánico: una visión comparada”, en: Mariela Insúa y Martina Vinatea (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2PXmHXv>.

Ollero, Francisco (2013), “Mascaradas, fiesta barroca en Sevilla”, *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, España, núm. 6, disponible en: <https://bit.ly/2LJXHpd>.

Pérez, Julián y Ana Gardey (2016), “Definición de cóndor”, en: *Definición.de*, disponible en: <https://bit.ly/2OMwDi6>.

Rivera, Octavio (2007), “El vestuario teatral en el teatro novohispano del siglo XVI”, en: Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja (coords.), *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Humanistas. Las dos orillas*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, disponible en: <https://bit.ly/2QTSW7t>.

Rodríguez, Inmaculada (2013), “Las Juras Borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto”, en: Carme López, María de los Ángeles Fernández y María Inmaculada Rodríguez (coords.), *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. II, Santiago de Compostela, Andavira Editora, disponible en: <https://bit.ly/2DBPZRB>.

Stanić, Ana (2013), “Los elementos subversivos de la fiesta colonial unificadora: el caso de la fiesta del Corpus Christi dentro del diseño estratégico de la escritura del Inca Garcilaso de la Vega”, en: Mariela Insúa y Martina Vinatea (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, disponible en: <https://bit.ly/2Pvj0cq>.

Siglo XIX



El gabinete óptico en la España del siglo XIX

Sara Melissa Gallego Quiroz

Elizabeth Montoya Vélez

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951.ch7>



Introducción

Durante el siglo XIX, una serie de aproximaciones científicas al estudio fisiológico a partir de la física, como los estudios de la visión periférica, la visión binocular, las postimágenes retinianas, el estudio de la luz y la óptica, contribuyeron a que emergiera un nuevo modelo de representación visual (Crary, 2007: 18). Ya desde el siglo XVII, gracias al surgimiento de nuevas tecnologías, se conocían diversos dispositivos ópticos para el entretenimiento y los espectáculos públicos. Dichas tecnologías acercaron el conocimiento científico a la población –por ejemplo, con las investigaciones del físico Ferdinand Plateau y sus estudios de fisiología óptica, que definieron el principio de la persistencia de la visión y propiciaron la creación del fenaquistiscopio; o las de Charles Wheatstone, inventor del estereoscopio, sobre la perspectiva y la convergencia de los ejes ópticos (1879)–, y, a su vez, brindaron puntos de referencia para el análisis de las relaciones entre los nuevos postulados de las ciencias y las artes visuales con el objeto de llevar al espacio de la cotidianidad diversos desarrollos tecnológicos.

Autores como Crary (2007, 2008) y Fernández (2006) se han ocupado de estudiar las relaciones entre el sujeto y los dispositivos ópticos y las tensiones generadas entre el observador y las imágenes a partir de la percepción, así como el auge en la oferta de dichos dispositivos para el entretenimiento público y el cambio en la manera de percibirlos. Sin embargo, aún no se ha estudiado a profundidad el proceso de divulgación de las ciencias mediante este tipo de estrategias lúdicas, y menos aún el caso del gabinete del señor Dalmau quien, “como constructor de instrumentos de física, química, óptica [...], telégrafos

eléctricos, e inventor de bifocales” tenía en su establecimiento “un extenso catálogo, así como los diseños de multitud de instrumentos de su fabricación” (Empresa y Comisión Central de Anuncios, 1855: 1). Esta ludificación de las ciencias, que se hizo extensiva a otras propuestas afines, propició no solo la propagación de dispositivos, sino también el modo de comprender la imagen para adentrarse en las maneras de relacionarse con el tiempo, conocer los avances de los campos de la física y de la óptica, y a partir de allí, comprender el funcionamiento del aparato ocular.

Gracias a la recuperación de revistas, pósteres y anuncios de la época en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, es posible abordar un contexto histórico que se proyecta en el presente y que, por ende, permite revisar, reconstruir y resignificar prácticas que permean los modos de relacionamiento entre el conocimiento, los contextos y los sujetos. Concretamente, el sujeto que dispone su cuerpo y su percepción a partir de lo que ve: un observador corpóreo, con nuevas formas de percibir el conocimiento gracias a la lúdica de los gabinetes ópticos. En ellos, se encuentra con escenas de lo no conocido, y es invitado a situarse en el lugar del curioso que busca nuevas imágenes, lugares y sensaciones que constituyen su propio imaginario, y que propician el desarrollo de nuevas maneras de ver el mundo, hasta encontrar nuevos modos de relacionarse con las imágenes, la ciencia y su contexto.

En ese orden de ideas, en este artículo se analizan las relaciones entre los espectáculos de óptica y la divulgación científica durante el siglo XIX en España. En primer lugar, se presenta un contexto histórico sobre los nuevos descubrimientos de aquel entonces acerca de los fenómenos de la luz, la visión y la persistencia retiniana, los cuales dieron pie a la fabricación de los dispositivos ópticos. En segundo lugar, se analiza el gabinete óptico del señor Dalmau, a partir de la revisión bibliográfica de publicaciones de la época sobre los dispositivos de su propiedad, sus orígenes, el desarrollo de su taller y su rol como inventor. En tercer lugar, se identifican las relaciones lúdicas y recreativas en el contexto del gabinete óptico, las relaciones del observador con quienes asisten simultáneamente al espectáculo, y las del sujeto con el dispositivo óptico. Por último, a modo de conclusión, se presenta el análisis de los gabinetes ópticos como convergencia de medios y disciplinas.

La visión y la percepción: una cronología de los hallazgos de la óptica en el siglo XIX

Numerosos estudios contribuyeron al conocimiento de un nuevo observador. Las aptitudes y facultades del individuo cambiaron durante el siglo XIX, gracias, en parte, a las investigaciones sobre el cuerpo humano, la química, la física y el conocimiento de la óptica y de los fenómenos luminosos. La luz empezó a ser percibida como un fenómeno electromagnético, lo que dio paso a nuevas investigaciones que coincidieron con el interés de la fisiología por entender y analizar la visión.

En 1818, el físico francés Augustin Fresnel explicó la difracción de la luz a partir de la teoría ondulatoria, aboliendo la teoría de la óptica clásica de la propagación rectilínea de los rayos de luz. Por su parte, Johannes Müller, anatomista y fisiólogo alemán, realizó grandes hallazgos en la óptica, señalando la importancia del conocimiento de las leyes de la refracción de la luz en la teoría de la visión. En su obra *Compendio de Fisiología*, de 1847, se encuentra toda una sección dedicada al órgano de la vista, donde la luz y el color son sensaciones del nervio óptico. Müller estudió los efectos de la retina, los nervios y el sensorio en la visión, así como los efectos consecutivos de las impresiones visuales. Él analizó la duración de las impresiones en la retina, que es más prolongada que la acción de la luz; posteriormente, este estudio dio pie a algunos dispositivos ópticos. Por ejemplo, describió que las sensaciones visuales “nacieron en la oscuridad de la retina [cuando] las partes alícuotas son excitadas por un estímulo cualquiera, interno (sangre, etc.) o externo (presión, electricidad, etc.)” (Müller, 1847: 268).

En el *Compendio de Fisiología* Müller plantea que las imágenes luminosas se dan en la retina, expone que los nervios de diferentes sentidos son fisiológicamente distintos, y demuestra que causas diferentes generan la misma sensación en un nervio sensorial específico, llegando a lo que Cray llama una correspondencia arbitraria entre estímulo y sensación (2007: 124).

Los estudios de las postimágenes retinianas se dan en la primera mitad del siglo XIX, cuando los fenómenos visuales empiezan a ser cuantificados. Se examina cómo el ser humano retiene las imágenes una fracción de segundo, por ejemplo, cuando al mover un carbón o vara encendida, el observador ve un círculo de fuego, y no los puntos por separado. Müller analizó las imágenes consecutivas coloridas y su relación con “las imágenes objetivas incoloras” (1847: 282), como cuando se ve al sol o una fuente de luz y se percibe una mancha

negra sobre una pared blanca, o una mancha blanca en un espacio oscuro; en su investigación describe cómo se perciben varios colores en la retina hasta que la membrana vuelve a las condiciones ordinarias, y afirma que “estos fenómenos son un nuevo dato de que los colores tienen su causa interior en los estados de la misma retina” (1847: 283).

Investigaciones como la *Dissertation sur quelques propriétés des impressions*, escrita por el físico belga Joseph-Antoine Plateau, sugerían que existe una mezcla o fusión cuando se percibe una sucesión de imágenes en forma rápida. Bajo este concepto nace el taumatropo, inventado por John Paris en 1824. Se trata de un disco de cartón con dos imágenes complementarias en cada cara; por ejemplo, en un lado una jaula y en la otra un pájaro: al girar, la imagen se recibe en la retina y no desaparece antes de que la otra imagen se muestre al ojo, lo que genera la imagen compuesta –observando el pájaro entre la jaula– y la impresión de verlas al mismo tiempo.

Joseph-Antoine Ferdinand Plateau definió en 1829 una de las formulaciones del principio de la persistencia de la visión. Estudió “los estímulos luminosos en la retina y determinó que su duración es de una décima de segundo” (Noguera, 2003); debido a ello, las imágenes fijas sucesivas son percibidas con movimiento. Plateau inventó en 1832 el fenaquistiscopio, siendo este uno de los primeros dispositivos ópticos que proporcionaba la ilusión de una imagen en movimiento; este dispositivo consiste en un disco con una secuencia de imágenes fijas y unas pequeñas aberturas por las cuales el espectador puede mirar y, al moverlo, ver la ilusión de movimiento. Este objeto, que en principio fue creado para facilitar la explicación del estudio de la persistencia de la visión, terminó en manos de una población que, ante la novedad, hizo posible una ludificación del conocimiento.

Otro tanto ocurrió con un nuevo dispositivo, resultado de la medición del paralaje binocular por Charles Wheatstone en 1838, en una investigación de la experiencia visual en la que confluyeron estudios sobre los ejes ópticos, la perspectiva y la distancia de los objetos (Wheatstone, 1879), y que dio como resultado el estereoscopio, que permitió mostrar y generar la ilusión táctil de un objeto físico.

El taquistoscopio, por su parte, fue inventado primero por A. W. Volkman en 1859, en tanto que el taquistoscopio de espejo, diseñado por Wirth (un discípulo de Wundt), fue creado como un instrumento para medir las modalidades de la percepción. En la segunda mitad del siglo XIX, el interés por los estímulos es esencial, al igual que su cuantificación. En 1860, Gustav Fechner formuló una ecuación para medir la correspondencia entre un estímulo físico y

la reacción neuronal que este produce. La psicofísica surge como una rama de la psicología en la que los estímulos y las sensaciones son medibles, comenzando primero por un interés en la visión que rápidamente se expandió a los demás sentidos.

Wilhelm Wundt, fisiólogo, psicólogo y filósofo alemán, desarrolló en 1879 el primer laboratorio de psicología experimental y estudió la experiencia sensorial y el método de introspección. Detalló la intensidad, la duración, la cualidad y la extensión como las cuatro características de las sensaciones más elementales; además, realizó estudios sobre las ilusiones visuales y la memoria de imágenes (Wundt, 1874). Junto con Ernst Weber, estudió las sensaciones táctiles; a su vez, realizaron estudios cuantitativos del ojo, mediciones de tiempo de reacción, fatiga, estimulación y atención visual en el contexto de un siglo en el que el sujeto era requerido para efectuar tareas y actividades productivas, acciones en ocasiones repetitivas, para lo cual los estudios de las facultades fisiológicas en el ámbito de lo sensorial, la percepción y la atención resultaron clave (Crary, 2008: 30).

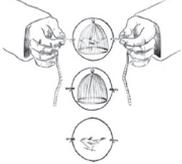
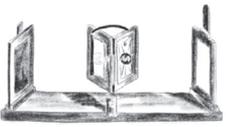
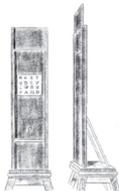
Dentro de los estudios de la psicofísica, González Álvarez comenta que:

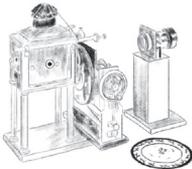
La psicofísica se había preocupado de medir la conexión entre dos mundos aparentemente irreconciliables, el mundo físico y el mundo psíquico de las sensaciones. La relación entre el estímulo físico y la sensación que produce en un organismo sensitivo sería motivo de pruebas experimentales y profundas discusiones filosóficas. Y el particular interés se centraría en averiguar el modo en que la intensidad de la sensación varía con la intensidad del estímulo (2014: 38).

Las condiciones psicológicas y físicas eran analizadas con el fin de buscar respuestas a los interrogantes sobre los mecanismos que rigen la atención y la percepción. En dicho contexto, los dispositivos ópticos fueron creados en el desarrollo de investigaciones que permitieron experimentar y explicar las ciencias; de este modo, lo que en un principio fue autoobservación pasó luego a convertirse en una forma de entretenimiento público.

Es nuestro interés ahondar en el caso del gabinete óptico como un lugar en el que se agruparon los dispositivos ópticos, como es el gabinete del doctor Dalmau, sitio donde el ingenio, la creatividad, la física, la química, la óptica y la pintura se unieron bajo un mismo techo en pro de la divulgación científica, las novedades y los espectáculos. Antes de entrar en materia, es pertinente sintetizar, a modo de recuento histórico, los diversos dispositivos ópticos desarrollados en las investigaciones sobre la percepción y la atención en el siglo XIX (tabla 1).

Tabla 1. Dispositivos ópticos

| Dispositivo óptico | Año | Inventor | Características |
|--|------|----------------------------------|---|
| <p>Caleidoscopio</p>  | 1816 | David Brewster | Un tubo en cuyo interior se encuentran trozos de vidrio de distintos colores que, al reflejarse en tres espejos planos, pueden llegar a formar infinitas combinaciones de dibujos a medida que lo vamos girando. |
| <p>Taumatropo</p>  | 1824 | John Ayrton Paris | Un disco de cartón con dos imágenes complementarias en cada cara y una tira de hilo en cada lado; al halarlas, se produce un movimiento en el disco que genera la ilusión de ver las dos imágenes al mismo tiempo. |
| <p>Fenaquitiscopio</p>  | 1832 | Joseph-Antoine Ferdinand Plateau | Un disco con una secuencia de imágenes fijas y unas pequeñas aberturas por las cuales el espectador puede mirar y, al moverlo, ver la ilusión del movimiento. |
| <p>Zoótopo</p>  | 1834 | William George Horner | Es un dispositivo compuesto por un tambor circular con cortes, a través de los cuales mira el espectador para que los dibujos dispuestos en tiras sobre el tambor, al girar, den la ilusión del movimiento. |
| <p>Estereoscopio</p>  | 1838 | Charles Wheatstone | Consta de un chasis con binoculares y espejos que reflejan dos imágenes (una para cada ojo) creando una ficción de profundidad. Permite, además, gracias a un eje, alterar el grado de separación con el fin de ajustarse a diferentes tamaños de dibujos. |
| <p>Taquitoscopio</p>  | 1859 | A. W. Volkaman | El dispositivo está compuesto por una pantalla negra, sostenida en unas ranuras sobre un tablero negro vertical de dos metros de alto aproximadamente; esta cae cuando se libera el fuelle. En la pantalla hay un cuadro abierto por medio del cual se pueden percibir los objetos. |

| Dispositivo óptico | Año | Inventor | Características |
|---|------|--------------------|--|
| Praxinoscopio  | 1877 | Émile Reynaud | Consiste en un tambor que gira con un anillo de espejos ubicado en el centro y con una tira de dibujos que se encuentra situada en la pared interior del tambor. Al hacer girar de forma manual el tambor, los dibujos crean la sensación de una imagen en movimiento (animación). |
| Zoopraxiscopio  | 1879 | Eadweard Muybridge | Es un dispositivo que utiliza una luz potente para proyectar imágenes secuenciales de un disco de cristal, lo que crea la ilusión óptica de movimiento al reproducir las imágenes. Los discos contienen varias imágenes, la mayoría con silueta negra y algunos pequeños detalles. |

Fuente: Elaboración propia.

El gabinete óptico del doctor Dalmau

En este apartado hacemos un recorrido por la disposición de un espacio creado para la comercialización de aparatos de visión, en el que los dispositivos ópticos desempeñan un papel fundamental para la socialización de experiencias científicas propias del contexto de las investigaciones científicas sobre la percepción en el siglo XIX.

Es posible afirmar que el gabinete óptico es un lugar de convergencia donde ciencia y arte encuentran, en la experimentación propia de su disciplina, un escenario para la socialización de los hallazgos científicos llevados a los dispositivos ópticos por medio de expresiones artísticas como la pintura, el grabado y, posteriormente, la fotografía; técnicas que permitían la reproducción de imágenes fieles a la realidad que, al estar dispuestas en el dispositivo, permitían la confirmación de las teorías de la visión. El gabinete fue el espacio donde convergían los dispositivos para posibilitar el espectáculo experiencial. Es el caso del gabinete óptico del doctor Dalmau, quien “fue seguramente el primer óptico moderno de la ciudad y dio cabida en su establecimiento, además de a gafas y espectáculos pre-cinematográficos, a instrumentos diversos” (Sánchez y Lusa, 2009: 88).

El gabinete de óptica del doctor Dalmau es justamente un espacio que los periódicos de la época recomendaban visitar, y donde los asistentes podían maravillarse y encontrar, por medio de los dispositivos ópticos, la recreación de escenarios lejanos sin tener que desplazarse hasta ellos espacialmente, como se observa en la siguiente nota del periódico *El Áncora* del 13 de febrero de 1853:

Gabinete óptico del Sr. Dalmau.

Está de manifiesto todos los días hasta las nueve de la noche el *diorama polióptico* con preciosas vistas a doble efecto de luz; distinguiéndose entre ellas las de Barcelona celebrando el natalicio de la princesa de Asturias, la plaza del Capitolio en Roma y la tan celebrada iluminación del Vaticano. Rambla del centro, enfrente al Liceo, depósito de anteojos (1853: 704).

Los visitantes encontraron allí un espacio que les permitió conocer lugares distantes, gracias a que los científicos de la época, con el fin de comprobar los nuevos hallazgos de la física y de la óptica, propiciaron la comprensión del sistema de la visión humana. Al analizarla con los dispositivos ópticos, atrajeron al público y terminaron por alfabetizar a una población que, en busca de entretenimiento, encontró la posibilidad de conocer de manera experiencial el funcionamiento del ojo humano y la convergencia de instrumentos ópticos con sus diversas construcciones de la imagen.

La aparición de este espacio, creado con el objetivo de comercializar anteojos para aclarar la visión, y que amplió su oferta con novedades y curiosidades hasta llegar a un público diverso, se remonta a la década del cuarenta del siglo XIX: “Las primeras noticias de Dalmau son de la guía de 1842, que lo incluye en el epígrafe ‘Anteojos (fabricantes y depósitos de)’” (Sánchez, 2006: 161). En 1849 pasó a la calle Fernando VII –hoy Ferran n.º 51–, donde instaló su gabinete, como lo registra la *Guía de Barcelona* de Saurí y Matas:

Dalmau, Francisco, Fernando VII, inmediato a la plaza de la Constitución, n.º 51 —*Gran establecimiento óptico en el que se fabrican y se recomponen toda clase de anteojos y demás instrumentos ópticos.*

Este establecimiento primero de Cataluña contiene tres puertas iguales bronceadas con adornos dorados y el pavimento de mosaico. En la primera inmediata a la plaza se halla el taller óptico en el cual se elaboran toda clase de cristales al agua y de roca para anteojos y otros objetos. En la segunda se halla el despacho de los productos de la fábrica con un abundante surtido de toda clase de anteojos de superior calidad y otros artículos pertenecientes al estenso ramo de la óptica de utilidad y de lujo. En la tercera se halla un gabinete óptico el cual contiene un hermoso panorama con ocho vistas de

grande efecto y de mérito particular por cuyo motivo es visitado por nacionales y extranjeros y está de manifiesto todas las noches á real de vellón la entrada (Saurí y Matas, 1849: 268; cursivas en el original).

El doctor Dalmau no fue el único que dispuso este tipo de espacios para el entretenimiento y la divulgación científica. Al respecto, el periódico *El Correo*, ya en 1832, incluye en su publicación la referencia al gabinete óptico, haciendo mención al cosmorama:

Cádiz: Tenemos aquí (dice el diario de aquella ciudad) de algún tiempo á esta parte un hermoso gabinete óptico (el cosmorama), que llama la atención de todos los inteligentes, y escita la natural curiosidad del público. En efecto, las vistas que se representan en él son de una hermosísima variedad y todas dignas de ser admiradas, tanto por el mérito de la pintura como por la exacta semejanza con los parajes y ciudades. Es una diversión muy grata el poder viajar sin salir de una pequeña sala desde el célebre Vaticano de Roma hasta el pintoresco pabellón del Gran Sultán, desde Nápoles por Venecia á Londres, y desde el nuevo volcán hasta la muy amena ciudad de Trieste, admirando de paso un horroroso naufragio. En este gracioso gabinete se recrea el ánimo tanto como la vista, y al volver el espectador a su casa tiene su imaginación ocupada con la pintoresca variedad de los objetos que ha visto (El Correo, 1832: 1).

Lo anterior muestra que la denominación de *gabinete óptico* corresponde en ese caso a la caja o el dispositivo en el que se encuentran las vistas de escenas o lugares, y no a la agrupación de instrumentos de visión. En contraste, como lo evidenciamos en nuestro caso de estudio, en el gabinete de la Rambla del señor Dalmau y, posteriormente, en el del señor Corrons, en la misma zona, el gabinete de óptica es un lugar que reúne varios dispositivos, instrumentos o artefactos de la visión para el entretenimiento público y la divulgación científica:

Gabinete óptico del Sr. Corrons. Establecido en la Rambla, frente el Teatro Principal, detrás la fuente n.º 3, inmediato al correo.

Este gabinete que siempre se á distinguido por la superioridad de sus vistas, acaba de ser adornado con las magníficas y grandiosas de S. Pedro en Roma, exterior é interior, como también San Marcos en Venecia. El director ha procurado dar a tan interesante espectáculo, todo el realce y magnificencia posible: produciendo el mágico efecto de la realidad. Asimismo, ha puesto de manifiesto una nueva colección de vistas si cabe mejor a las que ha habido hasta el día, y no hay duda de que dicho

espectáculo será visitado con todo interés por toda clase de personas, atraídas por el conjunto de preciosidades que el mismo encierra. — Entrada 6 cuartos (El Áncora, 1852: 392).

El gabinete de óptica es un escenario en el cual el atractivo de las vistas ópticas se convierte en un espacio para la diversión y la experiencia compartida, y donde la imagen es el medio con el que el espectador es permeado por viajes a través de pinturas, motivado a efectuar un recorrido por espacios distantes desde su lugar de observador, y transportado frente a sus ojos en una experiencia estética, de entretenimiento y novedosa, que propició la ampliación de su panorama de conocimiento geográfico gracias al incremento de una “oferta visual destinada a unos espectadores siempre agradecidos que acuden masivamente a cualquier tipo de reclamo de novedades ópticas” (Fernández, 2006: 16).

Tales vistas no suponen únicamente la observación de paisajes del escenario de lo real; los dispositivos de los gabinetes implican también una observación que pone en juego la imaginación de un sujeto observador que articula en su experiencia visual la sucesión de imágenes que se desplazan en el tiempo y en el espacio. Así, a la sorpresa de la velocidad que acoge el siglo XIX con los desarrollos tecnológicos de la Revolución Industrial, se le suma una nueva relación espaciotemporal a través del fenaquitiscopio, el zootropo, el taumatropo, el praxinoscopio, el estereoscopio, la caja óptica, el diorama, las vistas, y el anaformismo, entre otros dispositivos que son considerados hoy en día como precinematográficos.

La capacidad inventiva del doctor Dalmau, su conocimiento sobre óptica y física, así como su comprensión del funcionamiento de los dispositivos, y la reciente novedad fotográfica del daguerrotipo de Luis Daguerre, aunado al estereoscopio de Sir Charles Wheatstone (el dispositivo con el que dos imágenes de un mismo objeto, tomadas desde dos puntos focales poco separados entre sí, puestas una al lado de otra y miradas a través de los lentes del instrumento, dan la sensación del relieve), llevan a Dalmau a proponer un nuevo instrumento al que designó con el nombre de *poliestereoscopio*. Este consistía en una adaptación del estereoscopio en el que las imágenes se presentaban en pinturas, proponiendo aquí una amalgama entre el dispositivo fotográfico y el artefacto óptico para proporcionarle al público una visión de la realidad de más impacto, dadas las capacidades del daguerrotipo para reproducir –por medio de la luz sobre el sustrato fotosensible– la realidad de lo visible:

Y a partir de este nuevo dispositivo, surge pronto el espectáculo [...], entre las diversiones públicas [se] habla ahora del poli-estereoscopio de Dalmau que se exhibe en la Rambla, como una adaptación del “estereoscopio ordinario”, al que él “por medio de un sencillo mecanismo ha conseguido dar a sus bellísimos cuadros la animación de colorido de que carecen los monótonos cuadros sacados con el daguerrotipo” produciendo “varios efectos de luz, imitando las diferentes variaciones atmosféricas del día y la noche” (Cantos, 2013: 118).

Así pues, el doctor Dalmau, curioso y conocedor de los aparatos, aprovecha la novedad para reinventar y darle un nuevo uso a los dispositivos ópticos con los recientes hallazgos de la fotografía. A su vez, hizo importantes aportes al desarrollo de aparatos eléctricos para la España decimonónica, y ofreció en su gabinete uno de los espacios con mayor diversidad de dispositivos:

Funciones de óptica en el establecimiento del Sr. Dalmau, calle de la ciudad núm. 8.

Espectáculo de Cosmorama, Fantasmagoría, Poliorama, Apariciones, Metamorfosis, Escenas Fantásticas, Cuadros de Magia, etc. Estas funciones empezarán hoy á las cinco y media de la tarde y su duración será de una hora y media poco más ó menos cada una hasta las diez de la noche. El orden de dichas funciones será el mismo del año pasado con variedad de vistas, figuras, países y otros objetos nuevos agradables y sorprendentes que no es fácil enumerar y que no duda el director serán bien recibidos del público. Entrada de banco 1 real y medio, ídem de silla 2 reales (El Barcelonés, 1846: 4).

Esta diversidad de aparatos evidencia la necesidad de novedad permanente del público, la variedad de posibilidades de configuración de la imagen, y la atención a la demanda de este óptico que logra satisfacer las necesidades de los espectadores. Lo que alimenta a su vez las necesidades propagandísticas de los avances científicos, de las que bien sabe servirse el doctor Dalmau en su gabinete al abarcar la solución a los defectos visuales, la producción de lentes e instrumentos ópticos, el entretenimiento, y la divulgación de los descubrimientos de la física y de la óptica.

Lo recreativo a través de los dispositivos ópticos

En el siglo XIX convergen la energía eléctrica y el tren, invenciones que se convirtieron en cotidianas para un mundo en permanente reconfiguración. El

pensamiento científico desarrolló durante los siglos XVII y XVIII diversidad de inventos e instrumentos que propiciaron un cambio en la percepción del tiempo y en la relación del sujeto con él; el tren cambió el ritmo y la velocidad del desplazamiento en el espacio; la llegada de la luz eléctrica permitió la ampliación de lugares nocturnos para el entretenimiento, y la energía eléctrica desencadenó el desarrollo de aparatos con el fin de agilizar las labores cotidianas y las de la industria. En este contexto, la relación visual del sujeto con los dispositivos ópticos, como espectáculo, se manifiesta en la configuración de individuos que, marcados por la llegada de la industria, ya no pueden relacionarse con el espacio que habitan, con sus congéneres y con el tiempo de la misma manera. La noche se convierte en un nuevo horario para la socialización, el espacio de encuentro ya no es solo el religioso, el político o la plaza pública. La naciente industria marca nuevos ritmos, desplazamientos, encuentros entre sujetos sociales y posiciones en las que estos movilizan su cuerpo espacial e ideológicamente. Ya no basta saber que el tren puede llevar a algún lugar; la vista de curiosidades no se queda solo en lo visual. Ahora el observador se sitúa en el lugar del curioso, que necesita desatar la imaginación provocada, crear nuevas imágenes, ser turista para confirmar lo visto, y constituir nuevas formas de relacionamiento en la configuración del imaginario social, con la consiguiente construcción de mundo propia de una cultura en el contexto histórico que ocupa. Como afirma Fernández:

Esos aparatos no sólo fueron capaces de descubrir nuevos mundos a unas gentes que, a lo largo de toda Europa, no conocían otros horizontes que los que constituían su paisaje cotidiano, sino que además cambiaron su manera de contemplarlos, pues ahora las mismas imágenes podían ser vistas en lugares distintos y distantes entre sí, contribuyendo de ese modo a un mayor grado de homogeneización cultural que se estaba produciendo igualmente mediante los avances científicos, a la vez que articulaban a través de su tecnología un tipo de visión cambiante en el tiempo en cuanto a sus funciones y capacidades discursivas (2006: 17).

En el proceso de transmisión que supone la visita de un espectador a la sala de aparatos ópticos del gabinete, este se ve permeado por una nueva configuración de su pensamiento en cuanto a las funciones del uso de la imagen y del conocimiento científico. En este sentido, es posible identificar dos modos en que los espectadores se relacionaban con los dispositivos: como experiencia individual y como interacción colectiva. En el primero están los aparatos de visión con los que el observador se encuentra como individuo,

es decir, debe disponer su cuerpo y acercar el objeto a sus ojos para ver a través de él la novedad revelada: la sensación de profundidad a partir del encuentro de dos imágenes dispares que conforman una sola, como sucede con el estereoscopio y el poliestereoscopio; la sensación de movimiento para los casos del taumatropo, el fenaquitiscopio y el caleidoscopio; y los que entregan una imagen construida como novedad que le enseña la naturaleza del mundo, en los casos del microscopio y la caja óptica.

Ahora bien, en todos esos dispositivos se encuentra la sorpresa que los espectadores podrán compartir después con los demás. Pero existen otros dispositivos con los que el individuo encuentra un relacionamiento mucho más directo con sus semejantes. Estos son el zootropo, el praxinoscopio, los dibujos y pinturas del anaformismo, el diorama, la linterna mágica, la cámara oscura y el vistascopio, donde la imagen que allí se configura se comparte al mismo tiempo entre el grupo de asistentes al espectáculo. Aquí, la relación que se establece entre ellos es la de la comprobación social de lo que se ve.

Tanto los dispositivos para ver individualmente como los colectivos encuentran su lugar, en gran medida, en el gabinete. Este lugar se constituye en un espacio donde, como menciona Fernández, “unos y otros gustan de una ciencia amena abierta a las maravillas del mundo, a las que pueden acceder por medio de una tecnología convertida en espectáculo” (2006: 57), y que, además de proporcionar divertimento, sirve a los fines de la ciencia, configurándose como un espacio de divulgación y circulación de los avances y descubrimientos científicos de la física y la óptica que venían desarrollándose desde siglos atrás, y que ubican al espectador en el lugar de un estudiante, con el fin de propiciar un mayor desarrollo del espíritu científico que alentaba a la Europa decimonónica.

Así pues, estos dispositivos no se presentan ante los espectadores como un resultado de la magia, sino que promulgan una explicación científica de los fenómenos naturales. De este modo, expanden el pensamiento ilustrado, el afán por la alfabetización que tendrá su máximo desarrollo en el siglo XX, para alejar al individuo de la comprensión teológica y mágica del mundo, y situarlo en el lugar del sujeto que puede constatar los hechos mediante la observación, la participación, el debate sobre lo que se ve, y la comprobación de lo sucedido como una afirmación del pensamiento positivista.

El encuentro colectivo alberga aquí, en primera instancia, un disfrute social con miras al placer estético que colisiona con el interés por la realidad y la verdad que genera el debate con las imágenes que el espectador encuentra. Es, precisamente, la búsqueda de la verdad, de entretenimiento, su curiosidad, y la

experiencia estética en el encuentro con lo que ve, los que llevan a este individuo a preguntarse por lo que encuentra a través de los dispositivos ópticos. A este respecto, Cantos (2013) señala que:

En realidad, todos ellos no son sino una sucesión de nuevos modos de intermediación entre el mundo real y el espectador, que van surgiendo a medida que se produce el desgaste de la novedad del sistema técnico usado hasta el momento o del objeto representado y, por tanto, su efectividad para producir en el espectador la ilusión de realidad [...], su capacidad de provocar asombro y admiración (2013: 112).

Con los desarrollos de los dispositivos ópticos durante los siglos XVII y XVIII, derivados de los estudios fisiológicos y físicos que desembocaron en las teorías sobre la visión, la ciencia y el arte encontraron una relación para llegarle a un público diverso, heterogéneo, deseoso de novedad. La mirada abierta al mundo tuvo así la posibilidad de expandirse, con la consiguiente consolidación de espacios de divulgación y convergencia como los de los gabinetes ópticos con su público expectante frente a las diversiones y las novedades de tales manifestaciones. Si bien podrían considerarse espacios para el entretenimiento, estos gabinetes propiciaron unos modos de relacionamiento de los individuos con los dispositivos ópticos que, a su vez, se vieron reflejados en la colectividad. De esta forma, los sujetos reconfiguraron el encuentro individual con las imágenes percibidas, así como las construcciones de mundo originadas por aquello que observaban.

Conclusiones

Las investigaciones desarrolladas en el siglo XIX en diferentes campos del conocimiento –la física, la fisiología y la psicología– se conectaron para dar respuesta a un interés por comprender y analizar las sensaciones humanas y el funcionamiento del cuerpo. Por medio de la autoobservación y de diferentes experimentos, estos estudios crearon objetos que, en cuanto base de las explicaciones científicas, fueron novedosos, de gran asombro y que, en tal virtud, se popularizaron muy pronto entre el público. A su vez, el proceso de divulgación de las ciencias se tornó lúdico y fue acogido por personajes como el Sr. Dalmau, quien, como constructor de instrumentos de física, química, óptica, de telégrafos eléctricos, e inventor de bifocales, tenía en su gabinete

un extenso catálogo, así como “los diseños de multitud de instrumentos de su fabricación” (Empresa y Comisión Central de Anuncios, 1855).

La relación del gabinete óptico con el observador se encuentra entonces en la esfera pública y social, al compartir esos objetos de asombro y novedades en las plazas públicas, en las calles de la ciudad, e incluso en el ámbito privado del hogar. Se trata de artefactos que movilizan el cuerpo y que permiten disfrutar de la integración de los sentidos en el relacionamiento con dichos dispositivos, como, por ejemplo, la percepción táctil en el caso del estereoscopio, o la sensación de movimiento en los casos del fenaquitiscopio o la linterna mágica –también llamada megalográfica, pues magnificaba “monstruosamente” las figuras (El Instructor, 1839: 26)–. De este modo, los instrumentos ópticos instaban al sujeto a entablar una relación distinta con las imágenes, diferente a lo que anteriormente había sido su relación con el arte y la pintura.

En lo expuesto en este artículo a partir de los hallazgos en los periódicos de la época, podemos evidenciar una relación entre diferentes medios. El arte, con la representación pictórica y fotográfica, sumado a los estudios de la percepción visual, configuran al dispositivo óptico que, más que un artefacto llamativo o un simple divertimento, es una tecnología de la visión al servicio de la comunicación científica. Por otro lado, en el contexto posterior a la Revolución Industrial, con la campaña en favor de la velocidad, la proliferación de objetos tecnológicos y la producción a gran escala, la variedad de posibilidades resultante de la unión de estos factores trajo consigo un cambio en las percepciones del tiempo y del movimiento. En este marco, el dispositivo óptico dispuesto en el gabinete reconfigura a su vez el espacio pictórico, más allá de la sala de exposición o del gabinete de curiosidades, y acerca el medio técnico al público, rompiendo la barrera entre el cuadro y el observador para disponer no tanto una contemplación estética, sino el conocimiento de una realidad virtual. Esto es posible gracias a la experiencia del observador que es permeado por las imágenes –con el placer estético que estas conllevan– y por el conocimiento de los lugares lejanos en las escenas que observa.

El gabinete óptico busca crear una aproximación entre el observador y la imagen. En la intención de romper la barrera entre el espectador y el dispositivo, este deja de ser un artefacto tecnológico para convertirse en un instrumento al servicio de la interacción entre el observador y la imagen, creando un sentido de presencia en el que la realidad virtual se imbrica con la experiencia visual (Bolter y Grusin, 2010: 2). En otras palabras, se produce una experiencia mediada por el dispositivo entre el espectador y la imagen.

El gabinete óptico es el lugar de convergencia de múltiples dispositivos que, gracias a los descubrimientos de la física y de la óptica, le permiten al espectador situarse ante un tipo de artefactos que multiplican las señales emitidas como si fuesen ventanas abiertas a otras imágenes. Al manipular el dispositivo para abrir esas señales, el usuario encuentra en el gabinete una diversidad de posibilidades de interacción en las que la activación del dispositivo propicia una experiencia lúdica.

En la realización de esta investigación evidenciamos la escasa atención que se le ha prestado a estos temas de estudio. Existen pocas fuentes para el análisis de las incidencias de los gabinetes y los dispositivos ópticos en la mirada del sujeto; la mayoría de los estudios se ocupan de los antecedentes del cine y de la fotografía, dejando de lado a los dispositivos y los gabinetes de óptica.

Dado que el sujeto desarrolla maneras diferentes de relacionarse con su visión del mundo, este tema merece un análisis de mayor profundidad desde la psicología y la sociología, para adentrarnos en las maneras en que el sujeto se transformó individual y colectivamente en su relación con la imagen, el espacio y el tiempo, a partir de la convergencia de medios en el gabinete de óptica.

La investigación académica sobre estos casos se ha enfocado en el giro visual a partir de las relaciones con la obra pictórica expuesta en galerías y salas, y en las implicaciones de la fotografía en la transformación de la mirada en dicho contexto, pero se han centrado poco en las implicaciones sociales de los dispositivos y gabinetes de óptica que, a la luz de nuestras reflexiones, tuvieron una marcada incidencia en el desarrollo y la divulgación de las ciencias.

Los lenguajes propios de los hallazgos científicos de la época, representados en los instrumentos que buscaban explicarlos y difundir esos descubrimientos, configuraron en el dispositivo óptico un nuevo medio de representación del mundo. El gabinete de óptica es, en suma, el lugar que acoge, agrupa y socializa estos nuevos medios que llevaron en sí mismos una forma de explicación científica, como resultado de la hibridación entre la ciencia, la lúdica y la tecnología. Encontramos aquí la remediación del discurso científico en el conjunto de señales expresadas en los dispositivos; y que se expandirá a finales del siglo XIX hasta el comienzo del XX con nuevas tecnologías, narrativas y estéticas en correspondencia con su respectivo momento histórico.

Referencias

Bolter, Jay y Peter Grusin (2010), “Inmediatez, Hipermediación, Remediación”, disponible en: <https://bit.ly/2lHtG9S>.

Cantos Casenave, Marieta (2013), “Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación”, *Anales de Literatura Española*, Alicante, núm. 25, disponible en: <https://bit.ly/2lVILV2>.

Crary, Jonathan (2007), *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.

Crary, Jonathan (2008), *Suspensiones de la percepción*, Barcelona, Akal.

Diario de Madrid (1797, abril 17), “Noticias particulares de Madrid”, sitio web: *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en: <https://goo.gl/PZRUKC>.

El Áncora (1852, octubre 24), “Espectáculos”, sitio web: *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en: <https://bit.ly/2klPjMz>.

El Áncora (1853, febrero 13), “Espectáculos”, sitio web: *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en: <https://goo.gl/455yGp>.

El Barcelonés (1846, noviembre 1), “Avisos”, sitio web: *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*, disponible en: <https://goo.gl/7cUJey>.

El Correo: Periódico Literario y Mercantil (1832, mayo 21), “España” [novedades], sitio web: *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en: <https://bit.ly/2lSMqDd>.

El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Artes y Letras (1839), sitio web: *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en: <https://bit.ly/2kxv8vf>.

Empresa y Comisión Central de Anuncios (1855, noviembre 24), “Dalmau y Roselló, Ópticos”, disponible en: <http://bit.ly/2hbHZ4b>.

Fernández, Luis Miguel (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, España, Universidad Santiago de Compostela.

González Álvarez, Julio (2014), *El laboratorio de Wundt. Nacimiento de la ciencia psicológica*, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I.

Müller, Johannes (1847), *Compendio de Fisiología: Ilustrado con láminas intercaladas en el texto por don Francisco Álvarez y don Nicolás Casas*, Madrid, Imprenta de don Alejandro Gomez Fuentenebro.

Noguera Palau, JJ (2003), “Joseph-Antoine Ferdinand Plateau (Bruselas, 1801 - Gante, 1883)”, *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, Barcelona, vol. 78, núm. 2, febrero, disponible en: <https://bit.ly/2klUX1c>.

Sánchez Miñana, Jesús (2006), “Las primeras aplicaciones de la electricidad en Barcelona en torno a 1850”, *Quaderns d’història de l’enginyeria*, Barcelona, vol. VII, disponible en: <https://bit.ly/2m9FxNU>.

Sánchez Miñana, Jesús y Guillermo Lusa Monforte (2009), “De músico a óptico: los orígenes de Francesc Dalmau i Faura, pionero de la luz eléctrica y el teléfono en España”, *Actes d’Història de la Ciència i de la Tècnica*, Barcelona, vol. 2, núm. 2, disponible en: <https://bit.ly/2me8WXi>.

Saurí, Manuel (1849), *Manual Histórico-topográfico, Estadístico y Administrativo, ó sea Guía General de Barcelona*, Barcelona, Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí, disponible en: <https://bit.ly/2kBz4ew>.

Saurí, Manuel y José Matas (1849), *Manual Histórico-topográfico, Estadístico y Administrativo, ó sea Guía General de Barcelona*, Barcelona, Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí, disponible en: <https://bit.ly/2kBz4ew>.

Wheatstone, Charles (1879), *The scientific papers*, Londres, The Physical Society of London, disponible en: <https://bit.ly/2kKA4gg>.

Wundt, Wilhelm (1910 [1874]), *Principles of Physiological Psychology*, Londres, Swan Sonnenschein, disponible en: <https://bit.ly/2kcXjiG>.

Manifestaciones del espectáculo de variedades en Iberoamérica durante el siglo XIX

Jennifer Ballestas Avilez

Valeria Zapata Giraldo

Ana Isabel Restrepo Patiño

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch8>



Introducción

Los estudios sobre el espectáculo de variedades en el siglo XIX han aportado diferentes miradas en lo que se refiere a su definición: en muchos casos se ha circunscrito a otros géneros como una modalidad teatral, del circo, e incluso del teatro de revista; de allí que varios autores se refieran a él como “teatro de variedades” (Dueñas, 1994; Huertas, 2016; Maturana, 2009).

Sin embargo, es insuficiente encasillar el espectáculo de variedades al interior del género teatral, pues las variedades transitan por diversos formatos y dinámicas culturales de entretenimiento, como el ilusionismo, el baile, la música, las acrobacias, las proyecciones ópticas y la actuación.

Sus inicios se remontan a la Francia del siglo XIX con los llamados *café-concert* y en el mismo siglo llegaron a países de Iberoamérica como España, Brasil, Chile, Colombia, Cuba y México. El carácter especial que diferencia a las variedades de otros géneros lo expone Graciela Montaldo (2016) al hablar de las formas de entretenimiento y la cultura de masas en los siglos XIX y XX en Argentina, apoyada en otros autores: “Las ‘variedades’ –conocidas vulgarmente como uno de los géneros del espectáculo teatral– constituyen en realidad una nueva orientación espiritual de la humanidad” (Gache, citado por Montaldo, 2016: 16).

Lo anterior, en el sentido en que este tipo de entretenimiento introduce factores novedosos como la espontaneidad y la falta de linealidad, al constituirse como un *collage* en escena donde sus actos consecutivos no mantienen un vínculo narrativo, pero sí guardan el propósito común de maravillar a los espectadores.

Otro elemento enriquecedor que se inserta en los espectáculos de variedades a mediados del siglo XIX y principios del XX son los “juguetes filosóficos”, dispositivos ópticos como la linterna mágica, el caleidoscopio y el megascopio.

El circo o el *music-hall* hablan el lenguaje universal y moderno del espectáculo visual: movimiento, sonido, color, impacto. Estos rasgos fueron parte constitutiva de los espectáculos de variedades, pero, en el cambio de siglo, se convierten en su modernidad, en su novedad, a partir de las experiencias de las nuevas tecnologías (Montaldo, 2016: 17).

Aunque fueron un tipo de entretenimiento de gran acogida durante los siglos XIX y XX, las variedades son un género pendiente de estudio y clasificación, como lo expresa Mauricio Sánchez Menchero, quien se dedica al estudio de las diversiones públicas en la España del siglo XIX:

Por lo que se refiere al ámbito hispanoamericano del espectáculo, está claro que contamos con un acercamiento tradicional muy fragmentario. Quizá fragmentario no sólo por el escaso interés puesto en la conservación de documentos referidos a las diversiones públicas, sino también en la medida en que la exigua información puesta a disposición de los investigadores sigue siendo muy confusa porque se ha aplicado poco o nulo interés a la hora de fijar los criterios organizativos (2007: 34).

Lo anterior se señala en cuanto al déficit de evidencia que existe sobre las diversiones públicas de la época, entre ellas las variedades.

Este artículo se ocupa de describir los espectáculos de variedades en el contexto iberoamericano del siglo XIX y principios del XX y de analizar casos concretos en países como Argentina, México, Chile, Colombia, España y Brasil.

La construcción del texto se ha configurado en dos etapas: primero, la búsqueda y recopilación de información documentada en revistas, tesis doctorales, libros y archivos de prensa; y una segunda en la que, partiendo del análisis de los elementos anteriores, se establece una recopilación histórica del espectáculo de variedades en Iberoamérica, describiendo los hallazgos que se consideran más relevantes en cuanto a su estructura, características y modalidades.

Orígenes y características del espectáculo de variedades

Los orígenes del espectáculo de variedades se remontan, según Sanz (2011), a la segunda mitad del siglo XIX en Francia durante la época del Segundo Imperio de Napoleón III, con los llamados *café-concert*, salas donde el público presenciaba espectáculos musicales o teatrales y que se originaron “en las improvisaciones que tras las fiestas, integrantes de la clase alta realizaban, demostrando algunas de sus habilidades; cantar, bailar, o llevar adelante las cosas más zafadas debido al grado de alcoholismo en que se encontraban” (2011: 45).

En Francia se destacaron varios de ellos, también conocidos como “teatros de variedades”:

Les Ambassadeurs y Parisiana, Alcázar, Bata-clán y otros como el legendario Moulin Rouge y el Foiles Bergère, donde, a diferencia de otros teatros “serios” que representaban óperas o comedias, en éstos se podía fumar con tranquilidad, platicar o entrar y salir a la hora que mejor se le antojara (Dueñas, 1994: 35).

Imagen 1. Afiches de Toulouse-Lautrec para el anuncio de espectáculos de café conciertos



Moulin Rouge - La Goulue (1891) y Jane Avril dans les Jardins de Paris (1893), litografías. Fuente: Wikimedia Commons.

El espectáculo de variedades puede definirse como un tipo de entretenimiento que consta de diferentes números como bailes, prestidigitación, ilusionismo, circo, acrobacias, actos cómicos y proyecciones ópticas sin un orden narrativo lineal. De acuerdo con Huertas (2016), es precisamente la mezcla de elementos dispares en estos espectáculos lo que logra cautivar al público y brindarle una experiencia novedosa.

Trusz (2008) y Canales (1999) coinciden en que las variedades fueron inicialmente constituidas por ilusionistas que buscaban preservar su arte frente a las nuevas formas de diversión y exigencias del público –cada vez más orientadas por la actualidad– y para ello integraron a la puesta en escena números de música, efectos visuales y situaciones cómicas cantadas.

Una de las características del espectáculo de variedades es su condición de teatro ligero (Dueñas, 1994), razón por la cual este tipo de espectáculo era rechazado y desvalorizado por muchos intelectuales de la época al considerarlo poco serio.

A diferencia del teatro tradicional, las variedades no tuvieron un orden lineal en sus presentaciones; su desarrollo escénico se dividía en varios números caracterizados por un humor directo y pintoresco, cargados de frivolidad y glamur para generar entusiasmo en el público, que era invitado a participar de manera activa. Con sus diversas actuaciones, el espectáculo de variedades demostraba su preocupación por introducir elementos que lograran cautivar a la audiencia, como lo afirma Trusz (2008), quien señala que las compañías de variedades incluían diferentes números circenses y acrobacias practicados sin protección contra accidentes, poniendo en riesgo la vida de los artistas y a la vez agregando suspenso a la puesta en escena. En ese sentido, el público asistía con la expectativa de encontrar algo novedoso en este tipo de espectáculo: “[L]o imprevisto se vuelve novedoso, en cualquier momento el león puede desobedecer al domador, los caballos abandonar su galopar rítmico o los acróbatas caer a la arena” (Montaldo, 2016: 12).

Otra característica de los espectáculos de variedades es su carácter popular, ya que llegaron a un público que no tenía la posibilidad de presenciar funciones teatrales en las ciudades capitales. Como lo explica Montijano (2009), las variedades viajaron a lugares donde las grandes compañías no podían ofrecer su espectáculo y recorrieron durante muchos años las ferias y fiestas de todos los pueblos de España. Esto explica por qué este tipo de espectáculo se extendió rápidamente hacia otros territorios del mundo, como Latinoamérica.

Los espectáculos de variedades llegaron en diferentes formatos y denominaciones, de acuerdo con el país donde tuvieron lugar. En Inglaterra, por ejemplo, se presentaron en el formato de *music-hall* que según Canales (1999), se popularizó en Londres durante la segunda mitad del siglo XIX. Por otro lado, en Estados Unidos fueron conocidos como *vaudevilles* y allí se caracterizaron por la sátira, la picardía y la parodia para hablar de temas cotidianos enfocándose en un público adulto, teniendo en cuenta que los niños y niñas acompañaban a los padres a ese tipo de espectáculos (Trusz, 2008). De acuerdo con Montaldo (2016), su rápida expansión también ocurrió gracias a que estos hablaban el lenguaje universal del espectáculo visual, ya que estaban destinados a que todos los tipos de público pudieran entender y acceder a ellos a través de sus actos de ilusiones ópticas, magia, bailes y acrobacias.

Los espectáculos de variedades que tuvieron lugar en Iberoamérica mantuvieron las características mencionadas anteriormente. Sin embargo, de acuerdo con la descripción de casos puntuales en los apartados siguientes, se observa cómo sus manifestaciones se adaptaron y se transformaron según el contexto donde se presentaron.

Expresiones en Iberoamérica durante el siglo XIX

Desde Europa, los espectáculos de variedades llegaron a Iberoamérica en formatos como el circo, el ilusionismo, la prestidigitación, los espectáculos ecuestres y las comedias de magia, de los que tomaron componentes para presentar al público espectáculos diversos, que innovaron de forma continua.

Aunque este tipo de espectáculo se popularizó especialmente en el límite entre el siglo XIX y XX, en el transcurso del siglo XIX se desarrollaron diferentes manifestaciones en países como Chile, Cuba, Colombia y España. Maturana (2009) expone una definición más clara de los espectáculos de variedades en el contexto hispanoamericano, que también podría extenderse al iberoamericano: “Se utiliza en Hispanoamérica para designar un espectáculo teatral ligero, en el que se alternan números de diverso carácter como zancos, acrobacias, muñecos autómatas, sombras, música y otra serie de lenguajes escénicos mostrados de manera combinada” (2009: 83).

A partir de lo anterior, vemos que se mantiene la naturaleza de este tipo de espectáculos originados en Francia, al desarrollarse en otros contextos como un espectáculo ligero en el que se alternan varios números de entretenimiento que

buscan cautivar a sus espectadores. A continuación, abordamos cómo se manifestaron estos espectáculos en algunos países de Iberoamérica.

Chile

De acuerdo con Maturana (2009), en este país se presentó en las ciudades de Valparaíso y Santiago en 1862 un espectáculo que combinaba actos de ejercicios aéreos, bailes pantomímicos y saltos mortales con un último número dramático de comedia de magia llamado *El Monstruo Verde*. Así lo comentó un diario de la época: “Se abrió la escena con el Monstruo Verde, pieza de muchos cuadros, de continuas mutaciones y juegos divertidos y chistosos. Estuvo bien jugada la pantomima y también la escena en los repetidos y súbitos cambios que hay que hacer” (*El Mercurio*, citado en Maturana, 2009: 92).

La referencia anterior da cuenta del papel que jugó la prensa en la época, al anunciar el espectáculo previo a su presentación y luego al documentar cómo era su desarrollo y recepción. También vemos que este espectáculo no solo mantiene la naturaleza de las variedades de integrar varios actos en escena sin narrativa lineal, sino que introduce un número dramático, en este caso *El Monstruo Verde*, que sí posee un hilo narrativo y usa recursos característicos de la comedia de magia.

España

En este país, la ciudad más importante era Madrid en lo que a innovaciones teatrales se refiere, desde donde se difundieron al resto del país (Cortés, 1991). Según Montijano (2009), el origen de las compañías de variedades en España tuvo lugar en 1893, en un espectáculo del Teatro Barbieri donde actuaba una cancionista alemana llamada Augusta Bergés, quien cantaba una polca subida de tono conocida como “La pulga”. Esta puesta en escena constó de “una compañía mixta de ilusionistas, malabaristas, domadores de animales, en la que se encuentra también una cancioncita titulada *La Pulga*, acompañándola de una especie de *strip-tease*” (Versteeg, 2000: 61).

Con lo anterior, vemos cómo las salas de teatro fueron uno de los escenarios para llevar a cabo espectáculos de variedades, aun cuando en principio –como se expuso en el primer apartado– estos no fueran considerados como un tipo de “teatro serio” por la integración de varios elementos de diversión en la escena.

Cuba

Otra manifestación del espectáculo de variedades aparece en las islas del Caribe, específicamente en Cuba, donde las variedades llegaron en forma de circo hacia el año 1872. Sin embargo, este tipo de diversión comienza a mezclarse con elementos de otros géneros como la magia y el ilusionismo, como da cuenta este anuncio de *El Curioso Americano*, periódico de La Habana:

Para el sábado 4 del presente dará el Turán en la Casa de Comedias una gran diversión de muchos juegos distintos a los que ya se han hecho; hará desaparecer de la faldriquera de uno de los presentes un reloj, y hará salir de dentro de un sombrero muchas cosas distintas y animales; hará prodigiosos bolteos (sic) muy gustosos: saltará por encima de cuatro o cinco hombres con velas encendidas, dará el gran salto del Tigre, y muchos equilibrios muy especiales; bailará en la cuerda floja, saltará para atrás y adelante, y por último dará el gran salto del León (citado en Aguirre, 1968: 14).

Este anuncio, aunque no afirma de manera explícita que se trata de un espectáculo de variedades, da cuenta de ser uno de ellos por su composición escénica, al constar de varios números de entretenimiento como actos de magia, acrobacias y bailes, y no presentar un vínculo narrativo entre la sucesión de actos.

Colombia

En este país se incentivó la llegada de agrupaciones dramáticas y espectáculos de variedades gracias a la inclusión de Panamá al circuito comercial en la segunda mitad del siglo XIX (Rico, 2016). Un ejemplo de estas fue la compañía ecuestre y equilibrista del norteamericano Orrin, que llegó a la ciudad de Medellín en 1869:

La compañía Orrín se componía de él, sus dos hijos, trapevistas de primera fuerza llamados los Hermanos del Aire, de su hija Elisabeth y su esposo Turner, equitadores; dos niños, también sus hijos de ocho a nueve años, que trabajaban en tierra y con sus hermanos en el trapecio; de Hamlín, el famoso saltarín y de Manuel González, joven venezolano, que hacía de payaso y tenía gracia por veinte graciosos. También sacaban al Circo una chiquitina de los Sres. Turner con la que sus padres, cuando corrían en sus caballos, jugueteaban como si fuera una pelota de caucho, ya tirándola uno á otro, yá subiéndola al hombro, nuca o cabeza (Gónima, 1909: 185).

Con respecto a lo anterior, además de ser un elenco conformado por artistas con habilidades distintas, se alude a la expectativa y novedad que buscaban generar estos espectáculos al recurrir incluso a actuaciones peligrosas, que en algunos casos merecían el desprecio del público, como se observa en la reacción de una “señora vieja” al ver los ejercicios que ejecutaban con la “chiquitina” durante el espectáculo: “–No vuelvo nunca á ver esto. –Pero ¿por qué?, le preguntaron. –Porque estos son unos herejes: ¿no ven cuántas autonomías hacen con la muchachita?” (Gónima, 1909: 185).

Como se observa en los casos descritos, el espectáculo de variedades mantuvo sus características originales en sus distintas manifestaciones en Iberoamérica, entre las que se destaca el cruce y yuxtaposición de medios y formas de entretenimiento preexistentes para formar con ellas un espectáculo nuevo.

Los juguetes filosóficos como elemento innovador de las variedades

En el siglo XIX, los *juguetes filosóficos* se insertan a los espectáculos de variedades en Iberoamérica como un complemento a sus presentaciones. Estos se entienden como los artefactos ópticos que poblaron aquel siglo con fines científicos y lúdicos, los cuales acompañaron “el desarrollo de los estudios sobre el movimiento, oscilando entre una mera curiosidad a propósito de los efectos ópticos y una argumentación fisiológica sobre el funcionamiento de la vista” (Oubiña, 2009: 39). Los juguetes filosóficos aparecieron con nombres novedosos como linterna mágica, el caleidoscopio, el megascopio, el estereoscopio, el zootropo, entre otros.

En la escena de los espectáculos de variedades, estos dispositivos contribuyeron a su éxito ya que enriquecieron su lenguaje visual a través de sus proyecciones y de ese modo propiciaron la experiencia de viajar a través de imágenes por las principales capitales del mundo, asombrarse con juegos de colores, luces y sombras, y hasta revivir seres en la sala del espectáculo por medio de vistas de espectros.

Chile

De acuerdo con Maturana (2009), a mediados del siglo XIX, en este país comenzaron a presentarse espectáculos de variedades traídos por extranjeros

que integraban efectos visuales en sus números. Uno de los espectáculos documentados por la autora ocurrió en 1835 con la llegada del señor y la señora Robert, quienes se anunciaban como provenientes de París, y presentaron en Santiago y Valparaíso un espectáculo con números de física, ilusiones mágicas y números de nigromancia, que consistía en la invocación de espíritus para adivinar el futuro. Según Maturana, “se realizaban por medio de espejos que reflejaban la imagen del actor sobre una pantalla o sobre otro espejo. Las visiones eran difusas, lo que aumentaba la sensación fantasmagórica de los personajes presentados” (2009: 86).

En el caso anterior, la incorporación de espejos a la puesta en escena del señor y la señora Robert resignifica la funcionalidad de dichos objetos; pasan de servir en otros contextos para reflejar lo que tienen delante de ellos, a convertirse al interior del número de nigromancia en un medio para recrear fenómenos paranormales y causar asombro, terror y diversión en los asistentes. Con respecto a la recepción de público, Maturana considera que “fueron vilipendiados en general por la élite, pero contaron con el aprecio y gusto del público” (2009: 84).

Entre otros dispositivos que fueron presentados al interior de los espectáculos de variedades en Chile se encuentra el poliorama, con el que se proyectaban vistas de países europeos como Francia, Suiza, Escocia e Italia, en las diferentes estaciones del año (Maturana, 2009). Estos efectos se lograban por medio de linternas mágicas, las cuales fueron uno de los principales aparatos ópticos utilizados en el siglo XIX y con las que se podían proyectar imágenes a más de ciento cincuenta metros. Armell y Ezquerro explican su mecanismo:

Consiste en una caja o linterna que contiene un elemento productor de luz –originalmente, una vela o bujía de aceite, luego de gas, y más tarde una bombilla eléctrica–, y un espejo cóncavo. Un tubo con una lente a cada extremo se ajusta en el lado abierto de la linterna, de suerte que una ranura en medio del tubo permite colocar una pequeña placa de cristal, en la que se pinta la imagen a proyectar. Así, por medio de dichas lentes aparecen proyectados y ampliados sobre un lienzo los objetos pintados sobre el vidrio transversal (2003: 282).

Imagen 2. Linterna mágica



Fuente: Alex Maness (2014, marzo 14). Exposición fotográfica de la colección de juegos ópticos de la Escuela de Ciencias y Matemáticas de Carolina del Norte, sitio web: *Flickr*.

Imagen 3. Linterna mágica biunal



Fuente: Alice Dubina Trusz (2008), "Entre lanternas mágicas e conematógrafos as orígenes do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908" [tesis de doctorado, Programa de Posgrado en Historia, Universidad de Río Grande do Sul], Porto Alegre, p. 85.

Brasil

A partir de la linterna mágica surgen otros juguetes filosóficos que tuvieron gran acogida en los números de variedades. Trusz (2008) afirma que en la ciudad

de Porto Alegre, Brasil, hombres y mujeres de todas las edades comenzaron a asistir desde 1861 a lugares públicos y de pago –el más popular era el *Theatro São Pedro*– en busca de espectáculos de entretenimiento donde se proyectaran imágenes del mundo real o imaginario. A los números de variedades se sumaron las proyecciones de linterna mágica, especialmente durante la década de 1880, como atracción complementaria a los espectáculos de ilusionismo, prestidigitación y de variedades. Para la época era poco común que aquellas proyecciones se presentaran de forma autónoma, quizá porque era mayor su efecto en el público al cruzarse y mezclarse con otros tipos de diversiones en un mismo espectáculo, que al exhibirse de manera aislada.

Uno de los casos a resaltar en Brasil es el del prestidigitador Conde Patrizio, quien realizó tres temporadas en Porto Alegre en los años 1880, 1883 y 1887 junto a la Compañía de las Maravillas y en años posteriores con su nueva compañía *Patrizio's Ilusionist Company*. Sus espectáculos anunciaban la aparición de un aparato para maravilla del público: el *Caleidoscopio Gigante* (Trusz, 2008).

Imagen 4. Anuncios de los espectáculos del Conde Patrizio (1883 y 1887)



Fuente: Alice Dubina Trusz (2008), "Entre lanternas mágicas e conematógrafos as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908" [tesis de doctorado, Programa de Posgrado en Historia, Universidad de Río Grande do Sul], Porto Alegre, p. 86.

Siguiendo a Trusz (2008), los espectáculos del Conde Patrizio fueron presentados en el *Teatro São Pedro* y en ocasiones en el *Variedades* –en este último con precios y atracciones reducidas– y constaban de cuatro partes: las tres primeras incluían trucos de prestidigitación, equilibrio, sombras, y acrobacias; y la cuarta terminaba con la exhibición del caleidoscopio gigante, anunciado como: “*Caleidoscópio ou viagens artísticas nas principais cidades do mundo / Ao reino das cores*” por medio del cual se proyectaban panoramas de ciudades de Europa y sus lugares turísticos, así como imágenes ampliadas coloridas con efectos de movimiento semejantes a los caleidoscopios portátiles.

Este tipo de proyecciones eran una posibilidad para que las personas pudieran “*viajar sem sair do lugar*” (Trusz, 2008: 17), y lograban, más que la proyección de imágenes en sí misma, la configuración de nuevas experiencias en los usuarios: para comenzar a transportarse alrededor del mundo solo debían llegar a la sala de espectáculos.

En 1887, Patrizio regresó a Porto Alegre para una tercera temporada, anunciando un aparato novedoso en su espectáculo, el poliorama. El cual consistía en el mismo caleidoscopio gigante que ya había exhibido en temporadas anteriores, rebautizado con un nuevo nombre fantasioso. Lo mismo sucedió con otros dispositivos ópticos incorporados a los espectáculos de variedades, como el silforama entre 1872 y 1888; el megascopio egipcio en 1878, y el poliorama universal en 1896 (Trusz, 2008); los cuales eran anunciados con nombres llamativos y novedosos para atraer al público y resultaban siendo variaciones de la linterna mágica. La introducción de nuevos nombres y dispositivos ópticos refleja una sociedad ávida de formas de entretenimiento que superaran las preexistentes, así como el afán de los empresarios y dueños de los espectáculos de ser precursores de diversiones nunca vistas.

Colombia

Mientras tanto, en Colombia el vitascopio llegó en el año 1897 como antesala a las proyecciones de cine (Rico, 2016). Sin embargo, el funcionamiento de este aparato, el cual emitía sucesiones de imágenes sin intermitencias, comenzó haciendo parte de los números de variedades que también incluían música, danza, prestidigitación y adivinación. Como lo vemos, antes del declive de los espectáculos de variedades y otros formatos de entretenimiento a mediados del siglo XX por la expansión de tecnologías como el cine, estos espectáculos fueron

su vehículo de entrada y de aceptación en el público al insertar las primeras manifestaciones de la pantalla grande entre sus números.

Llegada del siglo XX: continúa el auge de las variedades

El esplendor del espectáculo de variedades en Iberoamérica se extiende hasta la primera mitad del siglo XX. En casos como España y México, este se percibe como una variación o género del espectáculo teatral, definiéndolo como “variedades arrevistadas” o como una variación del “teatro de revista”. Sin embargo, las particularidades y dinámicas que establecen las variedades dentro y fuera de la sala del espectáculo las liberan por completo de los estándares lineales del teatro convencional, como se hace visible en los siguientes casos.

España

En los primeros años del siglo XX, las variedades se manifestaron al interior de la revista española, subgénero dramático que combinaba música, baile, números dramáticos, y en sus puestas en escena llamaba la atención “el atractivo erótico de las coristas y la sátira política” (Huertas, 2016: 4). En ese país, los espectáculos de variedades fueron conocidos como “variedades arrevistadas” y alcanzaron su apogeo en los primeros años de la década de 1920. A diferencia del teatro de revista, Montijano describe que las variedades:

poseían una morfología mixta que incluía no sólo el cante y el baile con canciones más o menos dramatizadas, sino, además, toda una pléyade de humoristas, ventrílocuos, magos, títeres, maquetistas y no pocas actuaciones de índole circense (equilibristas, contorsionistas, malabaristas...) que componían un espectáculo verdaderamente singular y heterogéneo (2009: 821).

El éxito del espectáculo de variedades radicó precisamente en su heterogeneidad; al estar encasillado al interior de géneros y formatos más sólidos como el teatro, la comedia y el circo, tomó lo mejor de cada uno sin pertenecer estrictamente a ninguno de ellos, lo que le permitió contar con diversos medios escenográficos.

Lo anterior lo confirma Montijano (2009) al enunciar cinco características de las variedades arrevistadas en España: primero, ofrecían actuaciones de artistas de talla nacional e internacional; segundo, tenían un aparato escénico

grandioso como fuentes de colores y pistas de hielo; tercero, incluían toda clase de artistas como ilusionistas, malabaristas, domadores, cantantes, bailarinas, acróbatas, músicos, parodistas; cuarto, tenían grandiosas orquestas y bailes con coreografías impresionantes; por último, prevalecía la ausencia de libreto.

El mismo autor afirma que “con el paso del tiempo y el cambio en los gustos del público, incluirían números de *strip-tease* y pequeños *sketches* cómicos salpicados de ‘dobles intenciones’ que harían las delicias de los espectadores” (Montijano, 2009: 180). Ello nos lleva a considerar que los espectáculos fueron todo menos inmutables y, como lo señalamos en casos anteriores, su repertorio estuvo fundamentalmente al servicio de la complacencia y la demanda de los espectadores, por lo que se renovaron de manera constante según el contexto donde tenían lugar.

México

De acuerdo con Martínez (2005), en Guadalajara, México, los espectáculos de variedades se manifestaron especialmente entre 1920 y 1940 en el formato de “carpas de variedades”, en los que dichas puestas en escena se consideran como una variación del género teatral de la revista, y se caracterizan por sus “bailes populares con bellas y sensuales mujeres que llevan poca ropa” (Dueñas, Flores y Escalante, citados por Martínez, 2005: 65).

En las carpas de variedades, que tenían un precio de entrada asequible a todos los bolsillos, participaron artistas de barrio que llevaban a la escena situaciones sociales y políticas a través de la sátira y el humor; y también se presentaban, por tandas de treinta minutos hasta una hora y media, números cómicos, cantantes, declamadores, magos, y la exhibición de “mujeres sensuales” (Martínez, 2005: 66).

Con este caso, se confirma que el contexto tuvo un papel fundamental para la definición del repertorio, el uso de medios y la intención comunicativa de los espectáculos de variedades. Mientras las carpas de variedades cobraron un papel significativo en la vida de los mexicanos para suavizar la tensión provocada por la Revolución mexicana (1910-1920 aprox.) y la Guerra Cristera (1926-1929), en otros lugares de Iberoamérica fueron un espacio legitimado para introducir componentes eróticos, y en otros para maravillar al público con proyecciones fantasmagóricas o de viajes por el mundo.

En el caso de México, Martínez (2005) afirma que el éxito de las carpas fue tal que algunos empresarios dejaron de invertir en diversiones circenses

y las cambiaron por las carpas de variedades, y para el año 1929 ocuparon el segundo lugar de las diversiones públicas en Guadalajara, solo superadas por las funciones de cine: en ese año se presentaron 423 espectáculos de variedades en ellas.

Discusión y conclusiones

Después de aproximarnos a la descripción de las manifestaciones del espectáculo de variedades en Iberoamérica en los siglos XIX y principios del XX, podemos concluir que este tipo de entretenimiento no se puede encasillar al interior de géneros más documentados a lo largo de la historia como el teatro, ya que sus naturalezas son distintas. En el teatro se representan principalmente obras literarias en escena, mientras las variedades, desde sus orígenes en Francia, son una manifestación más espontánea que refleja los gustos y las necesidades del contexto donde se representan.

A través de los casos presentados, vemos cómo los espectáculos de variedades se adaptaron al contexto donde tuvieron lugar, es decir, a los gustos y peticiones de los espectadores, así como a las tendencias y situaciones sociales de cada territorio. En México se ocuparon de poner en escena la situación política del país en las primeras décadas del siglo XX y de suavizar la tensión social, mientras en países como Brasil y Chile fueron los escenarios indicados para introducir las novedades de los juguetes filosóficos, y en otros, como España, sirvieron como espacios para legitimar entretenimientos “prohibidos” como los actos eróticos. Lo anterior refleja su naturaleza de estar al servicio de las necesidades del público y que los elementos –con sus intenciones comunicativas– que se entrecruzan para configurar la experiencia del espectáculo, varíen según el ambiente donde se relacionan.

Por otro lado, es insuficiente abordar los espectáculos de variedades como una simple antesala del cine, ya que afirmar esto sería asumir que no existían tipos de entretenimiento con unas dinámicas propias, como si la llegada del cinematógrafo hubiera marcado un hito en las diversiones públicas sin precedentes valiosos. Como se expuso en el presente artículo, es un hecho que los pobladores del siglo XIX tenían una oferta variada de diversiones, que las primeras proyecciones de cine se insertaron al interior de los números de los espectáculos de variedades, y que en la medida en que la tecnología evolucionó, el cine ganó un terreno más amplio.

Con respecto a la estructura y características del espectáculo de variedades, vemos su condición heterogénea al tomar elementos del circo, la danza, la magia y la comedia, lo cual le permitió alejarse de una clasificación de género estricta, otorgarse licencias que ninguno de ellos se atrevía, y con ello, configurar un nuevo espectáculo con una intención y un efecto distinto en el público. El circo, las ilusiones y las acrobacias ya no son ellas en sí mismas, sino que se entremezclan para configurar un nuevo tipo de diversión conocido como espectáculo de variedades.

La idea anterior se refuerza al observar cómo en los espectáculos de variedades las formas de diversión, dispositivos y objetos se redefinen y adquieren nuevos significados al insertarse en la puesta en escena. Como se puede ver en los casos expuestos, un espejo se convierte en un proyector de fantasmas o una lámpara mágica que proyecta paisajes de ciudades se convierte en un medio para viajar.

Por último, la delimitación de la definición de “espectáculo de variedades” es una de las dificultades con las que nos encontramos en esta indagación, en especial, debido a que este tipo de diversión popular se infiltró al interior de otros géneros como el circo, el teatro y la revista. Sin embargo, a partir de la acepción académica, podemos afirmar que son varios los elementos característicos que convergen en los espectáculos de variedades, en mayor o menor grado. De esta forma el espectáculo de variedades se configura con estas particularidades: i) es un tipo de espectáculo con fines de entretenimiento y diversión, ii) es ligero y no sigue una narrativa lineal, iii) se compone de distintos números que incluyen el baile, la música, el ilusionismo, el circo y los juguetes filosóficos, entre otros, iv) su éxito radica en la introducción de elementos novedosos y la generación de expectativa en el público, y v) tiene un carácter plural y popular, sin segregación de público.

Con esta investigación fue posible lograr una aproximación a la definición y características de los espectáculos de variedades, así como un acercamiento general a sus manifestaciones en el contexto iberoamericano de los siglos XIX y principios del XX.

Referencias

- Aguirre, Yolanda (1968), *Apuntes en torno al teatro colonial en Cuba (1790-1833)*, La Habana, Universidad de La Habana, disponible en: <https://bit.ly/2kMhmF1>.
- Armell Femenía, Montserrat y Antonio Ezquerro Esteban (2003), “Música e imágenes hasta la llegada del cine”, *Anuario Musical*, España, núm. 58, disponible en: <https://bit.ly/2xz6T36>.
- Canales, Esteban (1999), *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal.
- Cortés Ibáñez, Emilia (1991), “El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX” [tesis doctoral en Filología Española, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED], Madrid, disponible en: <https://bit.ly/2mjwUAC>.
- Dueñas, Pablo (1994), *Las divas en el teatro de revista mexicano*, México D. F., Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos.
- Gónima, Eladio (1909), *Apuntes para la historia del Teatro de Medellín y Vejece*, Medellín, Tipografía de San Antonio, disponible en: <https://bit.ly/2kPeJcF>.
- Huertas Vásquez, Eduardo (2016), “El teatro frívolo: las variedades y la revista”, *Revista de la Fundación Juan March*, Madrid, núm. 449, julio-septiembre, disponible en: <https://bit.ly/2kEc7Y7>.
- Maness, Alex (2014), *Magic lantern* [fotografía], sitio web: *Flickr*, disponible en: <https://bit.ly/2knwfgU>.
- Martínez, Romina (2005), “Las carpas de variedades de Guadalajara: verdaderos ‘templos del arte en paños menores’”, en: Luis Antonio González Rubio, ed., *Encuentros sociales y diversiones*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, Conaculta, disponible en: <https://bit.ly/2kMExz3>.
- Maturana, Carmen Luz (2009), “La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile”, *Aisthesis*, Santiago de Chile, julio, disponible en: <https://bit.ly/2lTs10O>.
- Montaldo, Graciela (2016), *Museo del consumo*, Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- Montijano, Juan José (2009), “Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)” [tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada], España, disponible en: <https://bit.ly/2kfBaAi>.
- Oubiña, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial.

Rico, Angie (2016), *Las travesías del cine y los espectáculos públicos*, Bogotá, Cinemateca Distrital.

Sánchez Menchero, Mauricio (2007), “Hacia una historia cultural de las diversiones públicas: Estudios culturales sobre el juego, la risa y el sobrecogimiento”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, México, vol. XIII, núm. 26, disponible en: <https://bit.ly/2kkk6sZ>.

Sanz, María de los Ángeles (2011), “Historia del café-concert en Buenos Aires. De la música al humor”, en: Roger Mirza (ed.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo, Universidad de la República, disponible en: <https://bit.ly/2kkhiMu>.

Toulouse-Lautrec, Henri (1891), *Moulin rouge - La Goulue* [imagen de dominio público], sitio web: *Wikimedia Commons*, disponible en: <https://bit.ly/2lSkcsg>.

Toulouse-Lautrec, Henri (1893), *Jane Avril dans les Jardins de Paris* [imagen de dominio público], sitio web: *Wikimedia Commons*, disponible en: <https://bit.ly/2kMxINO>.

Trusz, Alice Dubina (2008), “Entre lanternas mágicas e conematógrafos as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908” [tesis de doctorado, Programa de Posgrado en Historia, Universidad de Rio Grande do Sul], Porto Alegre, disponible en: <https://bit.ly/2mkAnPm>.

Versteeg, Margot (2000), *De fusiladores y morcilleros: el discurso cómico del género chico*, Ámsterdam, Rodopi.

La fantasmagoría como espectáculo en la España del siglo XIX

Johny Galvis

Alejandro Agudelo

Johan Sebastián Morales

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch9>



Introducción

*El espectáculo está por comenzar. Se ha preparado
el escenario para dar inicio a la sesión que dará vida a lo irreal.*

Juan Mieg, “Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson”.

La destreza de representar figuras tétricas y fantasmales, por medio de las ilusiones ópticas en movimiento, permitió materializar y traer a la vida a espectros, alucinaciones y pesadillas de los europeos en el siglo XIX. Diferentes científicos reconocidos de la época construían, en sesiones asombrosamente elaboradas, un espectáculo en el que las imágenes emergían solas para dar lugar al desplazamiento de seres imaginarios –relacionados con la magia, la superstición y la religión– en el espacio físico.

En este artículo se identifica cómo la fantasmagoría era una apuesta tecnológica y artística en una sociedad que, marcada por los conflictos políticos y sociales, renacía junto a la transformación del oficio teatral, el cual estableció la manera de abordar lo científico con el entretenimiento, revolucionando la forma de apreciar y concebir la realidad de la cultura emergente. Las grandes presentaciones de Francisco Bienvenú o Bernardino de Rueda, o las manifestaciones creativas de Robertson y Mantilla, descritas en el texto, ubicarán al lector en el pasaje de una práctica en la que se destacan los medios tecnológicos de la época y las técnicas teatrales más importantes que viabilizan la aparición del cine y la interacción del público.

De otro lado, se abordan los aportes de Juan Mieg (1821), quien, como si se tratase de una película de terror, presenta algunas características de este espectáculo ilusionista en el que, a través de trucos, herramientas y narrativas, se materializaba un mundo fantasmal en el plano de lo real.

La fantasmagoría no tardó en recuperar la creencia en el más allá y, tras las consecuencias de la Revolución Francesa, permitió transformar las imágenes estáticas de la linterna mágica en figuras móviles por medio de proyectores ocultos. Era evidente que se entretecía el comienzo de la Europa fantasmagórica que coexistía en la quimera de las nuevas experiencias y tecnologías, dando lugar a un escenario prometedor donde el espectador interactuaba de múltiples formas.

De hecho, la técnica de hacer aparecer a los muertos o a los espíritus por diversos medios se consideraba una práctica prodigiosa y admirable que recurría a hacer visible las imágenes introducidas en los sueños, las pesadillas o las alucinaciones de los asistentes. Era Física recreativa, como lo afirma el investigador naturalista Juan Mieg, quien esclareció este fenómeno describiendo sus orígenes: “[...] es una de las más bellas experiencias de la Física recreativa, cuando se ejecuta con todas las ilusiones que pueden suministrar la óptica, la mecánica, la electricidad, la acústica y la química” (1821: 54).

Con todo, se pretende entender cómo estas experiencias descritas brindan las herramientas para analizar y comprender mejor la configuración de la cultura moderna y su capacidad de confluir en espacios de inmersión, que tienen que ver específicamente con la relación entre el sujeto y el objeto demarcados por los nuevos medios de comunicación, los cuales facilitan la comprensión de la morfología del espectáculo.

El contexto madrileño y los inicios de la fantasmagoría

A comienzos de siglo XVIII, el rey Felipe V comenzó a promover en España la idea de progreso, pensamiento que también se venía desarrollando en gran parte del continente europeo. Durante esta época se reconoció la importancia del conocimiento y la creatividad, y se reconfiguraron los saberes basados en la filosofía, definiendo su objeto de estudio en el conocimiento de la verdad de la naturaleza, ligado a temas como las artes y las ciencias, dando como resultado la *filosofía física* (Vega, 2010: 24).

En este contexto, la Física permitió la evolución de disciplinas como la óptica y la química, las cuales llevaron a la creación de inventos y procesos de

innovación basados en la experimentación. La química y la física se concentraron más en el entretenimiento y menos en los procesos científicos, permitiendo, de acuerdo con Vega, “espectáculos al aire libre y de públicos que se convirtieron en verdaderos sujetos de espectáculo, de fiestas y de integración de los espectáculos ópticos [...]” (2010: 27).

Luego de la renovación de saberes y conocimientos que se dio en el siglo XVIII, España se convirtió en un importante núcleo financiero de Europa en el siglo XIX, propiciando la llegada de nuevos pobladores e inmigrantes que encontraron, en las calles de Madrid, la oportunidad de crear e innovar en espectáculos para la diversión de los habitantes de la ciudad. De esta manera, “fue (España) un núcleo importante de población y un foco receptor de numerosos inmigrantes, visitantes extranjeros, algunos de los cuales exhibían espectáculos precinematográficos” (Gómez, 1999: 100). Entonces, las calles y teatros se convirtieron en escenarios atestados de públicos que se asombraron con las nuevas formas de entretenimiento.

Es así como llega Francisco Bienvenú, profesor francés de Física, a España en 1797, luego de realizar un recorrido por gran parte de Europa. En Madrid exhibió espectáculos de experimentación, utilizó la física y la química para atrapar la atención de los espectadores que se concentraron alrededor de las presentaciones.

El *Diario de Madrid*, con fecha del 21 de abril de 1797, hace un primer registro de la llegada de Bienvenú a la ciudad para la presentación de su espectáculo:

[...] ejecutará Don Francisco Bienvenú, Catedrático de Física la quinta diversión de sus demostraciones, dividida en tres partes, á saber: en la parte primera demostrará el como la electricidad de la atmosfera se comunica al cuerpo humano [...]. En la parte segunda hará ver el modo con que se pueden hallar las aguas minerales; conocer como se falsifican los vinos, y distinguir la mezcla de dos líquidos, sin unirse el uno con el otro: en la parte tercera se verá una nueva máquina catoptrica, que representa los mas hermosos edificios antiguos y modernos de varias partes del mundo, en que se imitan las piedras preciosas de diversos colores: hará ver la fundición del acero sin fuego, que producirá una brillante luz, la qual iluminará el Teatro¹ (citado en Carrete, 2014: 1).

¹ Ortografía original del texto citado.

Su espectáculo era un deleite. Nuevamente el *Diario de Madrid* registra, el 23 y 24 de mayo de 1797, el espectáculo del profesor de Física, Bienvenú, y menciona el éxito de su presentación:

Don Francisco Bienvenú, profesor de Física, deseando corresponder á la buena acogida con que el publico de Madrid ha recibido sus funciones en el Teatro de los Caños del Peral, mostrando su gusto y afición por esta ciencia, anuncia su séptima y última función: ésta será la mas interesante, por la elección que ha hecho de experiencias, todas nuevas, de la mayor instrucción y recreo en los diferentes ramos de la Física: las que dará en el orden siguiente mañana 24 del corriente á las ocho en punto de la noche (citado en Carrete, 2014: 2).

En 1797, mientras recorría las calles y teatros de Madrid, el profesor Francisco Bienvenú desarrolló algunos objetos que usaba para sus espectáculos. La *Gazeta de Madrid* lo registra de la siguiente manera: “Noviembre 3. D. Francisco Bienvenú, profesor de Física, habiéndose empeñado en perfeccionar el microscopio solar, ha logrado darle un grado de perfección hasta ahora no conocido” (citado en Carrete, 2014: 6).

Cuando Madrid se movía en las festividades litúrgicas –en las que las personas participaban de procesiones, celebraciones familiares, carnavales y fiestas populares (Gómez, 1999: 100)–, los espectáculos eran un escape a la rutina y los teatros, calles y parques se convertían en los puntos de encuentro alrededor de las presentaciones reuniendo a las clases sociales, que disfrutaban de las diversiones públicas entre las que se encontraba la fantasmagoría, que consistía en el “Arte de representar fantasmas por medio de una ilusión” (Frutos y López, 2010: 2).

Las proyecciones de fantasmagoría se realizaban por medio de un fantoscopio, desarrollado a partir de la linterna mágica, al que se le agregaron accesorios como ruedas –que permitían mover el proyector haciendo que las imágenes aumentaran o disminuyeran su tamaño– y placas de linterna –que pasaron de estar pintadas a ser fotografiadas– “generando una ilusión de realidad mayor a la concebida hasta el momento” (Gómez, 1999: 100). Y, además, se incluyó un novedoso sistema similar al obturador, que hacía que las sombras aparecieran y desaparecieran.

Pero la fantasmagoría no solo dependía del proyector, también contaba con otros elementos, como los tapizados negros dentro de los teatros –que camuflaban el fantoscopio–, sombras –que, en algunos casos, eran generadas por el público– grabados, narradores y sonidos. Estos últimos funcionaban

como efectos descriptivos y daban fuerza a las narrativas fantasmagóricas que tenían como temática principal la mitología griega, el Antiguo Testamento, la literatura inglesa y la política.

El primer espectáculo de fantasmagoría en España se atribuye a Bienvenú y, en 1798, anunció que contaría con diversas figuras que representan estatuas hechas según las antiguas pinturas de Herculano en el reino de Nápoles:

Ésta estatua aparece grande, pequeña, de grandeza natural, y se multiplica y mueve. Este es un nuevo método de hacer aparecer las figuras nunca vistas en Europa, siendo de la invención del profesor Bienvenú. A pesar de esta afirmación, la diversión de Bienvenú parece ser una copia de la fantasmagoría de Robertson, aunque carece del dramatismo de la puesta en escena de éste (citado en Carrete, 2014: 6).

Para sus demostraciones públicas, Francisco Bienvenú llevaba consigo un gabinete que contenía un conjunto variado de máquinas y que, posiblemente, fueron inventadas por él mismo. Cada máquina era usada en los espectáculos para impactar a los asistentes con trucos basados en la experimentación y la proyección de imágenes terroríficas.

Fantoscopio

Uno de los exponentes más representativos de la técnica fantasmagórica, e influyente desarrollador de esta, fue el francés Étienne-Gaspard Robert, conocido artísticamente como Robertson, quien, con audacia, brindó a su público sorprendentes experiencias visuales y sensoriales. Su obra y destreza se encuentran ampliamente reconocidas porque fueron apreciadas por muchos desde sus inicios. De hecho, se encuentran registrados recuerdos científicos y anecdóticos de sus experiencias fantasmagóricas, en las cuales recrea la puesta en escena y las características propias de las sesiones realizadas en el viejo continente.²

La fantasmagoría fue uno de los espectáculos que utilizaba los medios ópticos y las imágenes con movimiento para provocar sensaciones de temor y conmoción a su público, valiéndose de lo que, en su época, era un avance

² Estas memorias se escribieron entre 1831 y 1833 con el título *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* y abordan las diferentes piezas y observaciones relacionadas con el espectáculo.

tecnológico y una maravilla científica, al combinar diferentes artefactos que aterraban a la audiencia. De hecho, su componente principal era la proyección de espíritus o fantasmas ambientados con efectos lumínicos para aumentar la impresión sobrenatural.

El espectáculo ganaba interés para el público en la medida en que este compartía la creencia de que los seres fantasmagóricos y tétricos se desplazaban de la imaginación al mundo físico, lo que llevaba a determinar que esta instancia material de algo inmaterial se hallaba en lo que se percibe como encantamiento a través de diferentes objetos mediáticos utilizados para este propósito, y que siempre han estado presentes en la religión y la tecnología. De ahí que las técnicas artísticas y culturales, con los medios emergentes tecnológicos en la corriente fantasmagórica, eran producidas a través de procesos mecánicos y magnéticos. Era un espectáculo que se enriquecía con diversos elementos teatrales que mezclaba puestas en escena, imágenes proyectadas en movimiento, recitación de textos, melodías y efectos inteligentemente recreados. Todo en un lenguaje significativo que convergía al unísono mediante formas de expresión, participación e interacción del público, temática que será desarrollada, más adelante, cuando se aborde la construcción narrativa de la fantasmagoría.

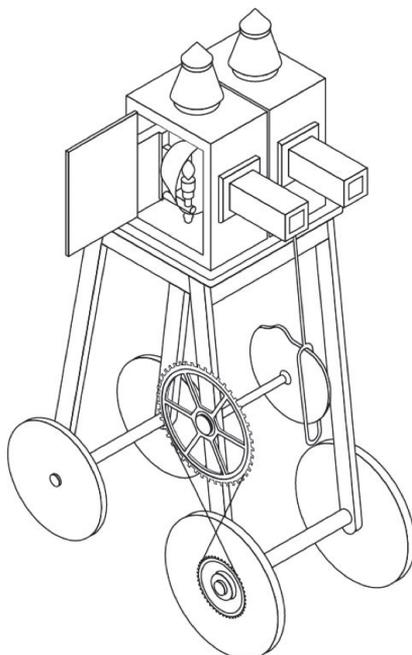
Esta combinación dinámica, particular del evento, fue principalmente concebida a través del fantoscopio empleado por Robertson. Tal dispositivo permitía transformar la imagen, escalándola, de tal forma que quedaba enfocada mientras se escuchaban ruidos misteriosos de un gong chino. Este elemento se construyó en torno a la linterna mágica y, normalmente, se ubicaba en la parte posterior de la pantalla (Frutos, 2010: 31).

Dicha linterna mágica modificada se utilizó, entre otras cosas, como soporte para pruebas y experimentos de ciencia de la época. Dentro de la descripción de algunas utilidades de la linterna mágica se encuentran las que Frutos (2010) considera más relevantes y aquellas que evolucionaron para dar paso a las que se usaron en la fantasmagoría. Por ejemplo, se empleaban diversas linternas que tenían funciones diferentes (educativas, científicas o de entretenimiento) al valerse de varios tipos de mecanismos de proyección –como un microscopio, una lente particular y otro dispositivo de época– para poder proyectar las transparencias plasmadas en placas traslúcidas que eran características del mecanismo.

La proyección de estas transparencias no hubiera sido posible sin el espejo reflector cóncavo, que era ajustable, y la respectiva lámpara de aceite con varias mechas, que se empleaba para expandir el potencial de la luz.

Igualmente, esta lámpara poseía en su estructura un cuerpo hexagonal de madera, que giraba sobre un tablero, lo que permitía maniobrarla para generar la proyección dependiendo de cada caso. Otras utilizaban formas cilíndricas y materiales metálicos sujetos y anclados a la superficie redonda para facilitar su demostración y giro (Frutos, 2010: 47).

Imagen 1. Fantoscopio



Fuente: Elaboración propia a partir de: Francisco Javier Frutos (2010), *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*, Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca.

El fantoscopio se caracterizaba por tener cuatro ruedas que eran recubiertas de franela, las cuales permitían jugar con el tamaño de la proyección. Este instrumento poseía una luz interna que daba vida a las imágenes introducidas para luego proyectarlas en paredes o en telas. Frutos aclara que había otros medios que se unían al fantoscopio para complementar el evento fantasmagórico de la época y que tenían un significado específicamente cultural ya que, en conjunto, representaban la idea de la muerte. Por ejemplo, se empleaban complejos sistemas de espejos, niebla y hasta sombras para potenciar la atmósfera inmaterial del espectáculo. Respecto a esta práctica, y en concordancia con lo descrito, Frutos finalmente reconoce que los elementos narrativos,

visuales y sonoros que Robertson configuraba eran parte de un modo de expresión específico entre la linterna mágica y la fantasmagoría (Frutos, 2010: 33).

Construcción del relato fantasmagórico

La fantasmagoría de Robertson se convierte en un ejemplo claro de la finalidad de este tipo de espectáculos, que toman el terror, el suspenso y el horror como ejes para el entretenimiento de la sociedad europea del siglo XIX y que, en palabras del mismo autor, eran pilares para el desarrollo de los mismos: “[...] para emocionar y sorprender en cualquier arte, pero de manera particular en aquellas que solo se dirigen a la imaginación, es necesario conocer hasta las emociones más secretas” (Robert, 1831-1840: 134).

Precisamente, a partir del reconocimiento de las emociones humanas, aparece, en el contexto francés, el espectáculo de horror conocido como *fantasmagoría*, el cual usaba elementos que hacían referencia al momento histórico que atravesaba el país y que –valiéndose de las imágenes fundadas en los imaginarios colectivos, a través de los resultados bélicos y sanguinarios de la Revolución Francesa– cobraban vida por medio de la evolución de aparatos tecnológicos como la linterna mágica.

Evidentemente, la ficción también tuvo lugar –no todo fue basado en hechos y personajes reales– propiciando, por ejemplo, la materialización de historias basadas en brujas y aquelarres, en mitología de la antigua Grecia, hadas y bosques encantados, entre otras situaciones propias de un mundo mágico; basta con hacer un recorrido por las obras de Robertson³ para constatarlo.

Robertson, conocido como el inventor de la fantasmagoría, en *Memorias recreativas, científicas y anecdóticas de un físico-aeronauta* (1831-1840), explica la finalidad de esta desde la cercanía que se genera entre el espectador y los objetos/situaciones extraordinarios, indicando, además, que parte de su éxito se debe no solo a la proyección de espectros, sino de fantasmas conocidos, tomando como referentes personajes históricos y propios de la literatura universal.

Ahora bien, establecida la finalidad, es necesario detenerse en el porqué de su acogida y éxito. ¿Por qué un ser humano puede verse atraído por espectáculos

³ Véanse obras como: “El sueño o la pesadilla”, “Preparativos del ‘Sabbat’” o “La Peregrinación de San Nicolás” que ilustran personajes y situaciones descritas.

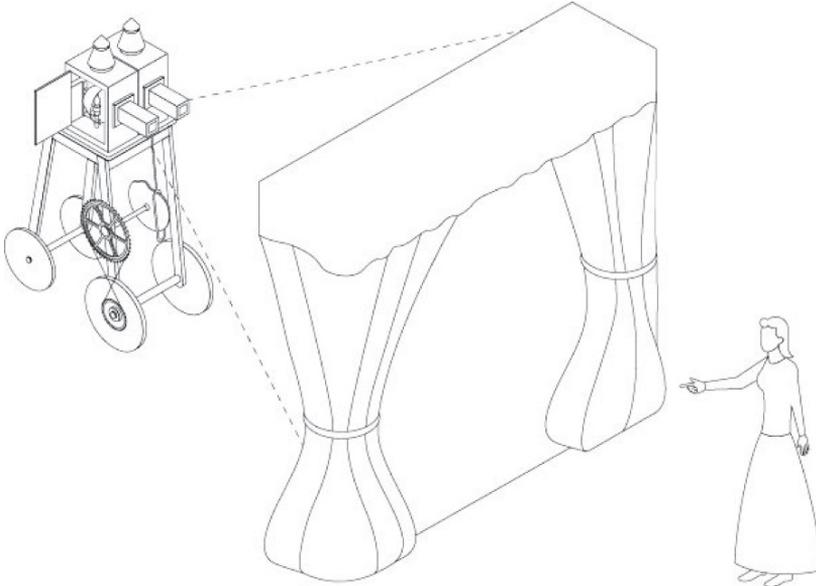
de terror? ¿Por qué algo que asusta puede ser considerado divertido? El mismo Robertson, quien evadió múltiples inconvenientes por los posibles efectos que su espectáculo podía generar, explica que el terror, que puede presentarse a audiencias jóvenes o vulnerables, nunca representó un verdadero peligro, pues la certeza de estar frente a un acto de ficción, seguida de la presencia de un grupo significativo de personas (público), disminuía todo riesgo que el verdadero sentir de terror pudiese ocasionar, como puede entenderse en *Memorias recreativas, científicas y anecdóticas de un físico-aeronauta* (1831-1840).

Para que este tipo de emociones se convirtieran en entretenimiento y no solo en una sensación de liberación emocional –para este caso, el temor– era necesario acompañar las proyecciones con un conjunto de elementos visibles y otros que, ante el ojo de un simple espectador, podrían parecer irrelevantes: “[...] no podía haber elegido un lugar más adecuado que el de una vasta capilla abandonada en medio de un convento [...], parecían salir, de algún modo, de sepulcros reales y querer revolotear alrededor de los restos mortales que habían animado” (1831-1840: 131), explica Robertson, recalcando la importancia del rol del espacio mismo en el que se ejecutaba el espectáculo, el cual mejoró, en narrativa y efectos sobre la audiencia, una vez migró de un viejo hotel a un antiguo convento de monjes capuchinos, con mitos e historias fantasmales a su alrededor.

De esta manera, el relato aclara los numerosos formatos que precisan el diseño de experiencias, a través de elementos de ficción y entretenimiento, en las que el usuario se hacía partícipe del espectáculo y respondía asombrosamente de acuerdo con las declaraciones de algunos autores que describían los actos fantasmagóricos de la época. En una de estas descripciones, Juan Mieg relata: “[...] la imaginación exaltada y la credulidad completan la ilusión [...]. Se excitó un fuerte ruido e inmediatamente salieron todos de la casa, a excepción de uno solo, asegurando unánimes que habían visto el diablo” (1821: 51).

Es claro que estas narraciones se refieren al comportamiento y a las acciones de los asistentes, mediante su incorporación y participación en esta experiencia, “como principal valor de estos nuevos lenguajes y comportamientos artísticos” (Gómez, 2008: 51). Esto permitió que la fantasmagoría lograra convertirse en un verdadero espectáculo, que terminó esparciéndose por Europa hasta llegar a la España del siglo XIX, donde, particularmente, Robertson adecuó sus montajes originales, realizando una adaptación de los personajes políticos que hacían parte de la cotidianidad madrileña.

Imagen 2. Montaje escénico fantasmagoría



Fuente: Elaboración propia.

Fantasmagóricos españoles

Los fantasmagóricos españoles aprovecharon la llegada de tecnología de proyección y de técnicas basadas en la física para crear entretenimiento para los públicos de Madrid. La innovación en las narrativas, la modificación de los espacios y las máquinas de proyección fueron necesarias para que los fantasmagóricos de la época logaran conservar el espectáculo por varios años. Cada uno ofreció demostraciones de ilusiones e interacciones con el público y fantasmagorías que proyectaban imágenes mitológicas, fantasmas e, inclusive, retratos de personajes importantes de la vida política española.

Bernardino de Rueda hizo su primera presentación en la capital española –en la Fonda del Ángel, en 1807–. En este lugar se presentó, como lo escribe el *Diario de Madrid* del mismo año, “un espectáculo extraordinario y divertido de juegos de Física, Metafísica y Aritmética [...] dando principio a varias y divertidas suertes de destreza, combinación y sorpresa” (citado en Carrete, 2014: 10). El público disfrutaba con actos como el arca infernal y la columna simpática. El final de la función consistía en la proyección de fantasmagoría. Espectros, esqueletos, fantasmas y retratos de hombres célebres hicieron parte

del espectáculo al que se le unieron, en algunos casos, la música interpretada por una orquesta.

Las exhibiciones de De Rueda, que se presentaban antes de las proyecciones de fantasmagoría, quedaron registradas en la prensa que describió algunos de los actos llevados a cabo entre los años 1807 y 1809. Esta hizo referencia a espectáculos como el de la fuente que se movía cuando los espectadores lo decidían, el acto del antejo encantado –que consistía en la ubicación de dos mesas, con cajones cerrados y con cartas diferentes en su interior, donde solo los espectadores tenían las llaves y los asistentes observaban el cambio de lugar de las cartas, sin ser abiertos los cajones– y, por último, la presentación en la que los asistentes realizaban una pregunta por escrito en un papel que luego se quemaba y cuyas cenizas eran introducidas en una pistola que, al dispararse, expulsaba el papel completo con la pregunta, la respuesta y la misma letra de quien lo había escrito.

La fantasmagoría era el cierre magistral de las funciones. Las figuras que proyectaba De Rueda realizaban una danza de movimientos naturales en las que se estiraban, giraban, movían y daban la sensación de acercamiento a quienes asistían a las salas de proyección. Los espectadores se convirtieron en un elemento fundamental de los actos y cada construcción narrativa de Bernardino de Rueda procuró involucrar al público para sorprenderlo, tal como lo hizo con “la mano de un fantasma invisible, que responde por escrito á lo que pregunten los espectadores” (citado en Carrete, 2014: 13).

El 30 de noviembre de 1809, el señor Bernardino de Rueda entregó la máquina con la que hizo sus proyecciones de fantasmagoría a Josefa Bañobles y a Juan González Mantilla, dos españoles que iniciaron la labor de fantasmagóricos y que se tomaron los teatros y calles de Madrid por varios años.

Josefa es la única mujer fantasmagórica que aparece en los registros de los diarios de Madrid, así lo escribe Rafael Gómez: “También presentó funciones de fantasmagoría una mujer llamada Josefa Bañobles, y es interesante constatar que quizá sea la única mujer que se dedicara a la exhibición de fantasmagorías en el ámbito español” (1999: 102).

Los espectáculos de Bañobles se caracterizaron por su nivel de innovación, tal cual lo evidencia su proyección de fantasmagoría, en la que incluyó una muestra de la cabeza de Confucio, que registró el *Diario de Madrid*, en noviembre de 1809, de la siguiente manera: “Las ilusiones de fantasmagoría, en las que aparecerán espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y

la cabeza del gran Confucio, la que hace todas las gesticulaciones y movimiento que una natural” (citado en Carrete, 2014: 22).

Al lado de Josefa Bañobles, también inició como fantasmagórico el madrileño Juan González Mantilla, quien trabajó como acomodador en el teatro Caños del Peral, en 1804 (Gómez, 1999: 102). Mantilla presentó una gran variedad de espectáculos. Sus funciones comenzaban con las muestras de juegos de física y aritmética, temáticas que siempre hicieron parte de sus presentaciones. En enero de 1810, el *Diario de Madrid* hizo alusión al siguiente espectáculo: “La del autómatas polaco, que tocara el tambor, y mirara con mucha gravedad a todo el auditorio cuando el público se lo mande” (citado en Carrete, 2014: 25). Otro espectáculo de Mantilla que plasmó en sus páginas el *Diario de Madrid* hace referencia a la introducción de una carta dentro de un huevo de gallina, que podría tener cualquiera de los espectadores.

El repertorio de Mantilla fue amplio y variado, proponiendo espectáculos que aprovecharon las herramientas y los espacios en los que se desarrollaron las funciones. Dentro de sus presentaciones exhibió juguetes como la estrella o girasol de la China, dirigida a un público más académico. Los espectáculos variaron a medida que pasaron los años. Los aparatos se modificaban según la necesidad de cada proyección; “por ejemplo en 1821, se incrementan nuevas escenas como la titulada ‘Noche lúgubre de Cadalso’ con connotaciones literarias, apariciones terroríficas como Los fantasmas ambulantes” (Gómez, 1999: 103).

Las características de las proyecciones de Mantilla fascinaban y, a la vez, atemorizaban a los espectadores. Las salas totalmente oscuras, la percepción de las imágenes –que variaban de tamaño constantemente– y los movimientos generados por el operario hacían de la fantasmagoría un espectáculo novedoso que llamaba la atención de quienes lo disfrutaban, entre ellos, Francisco de Goya, a quien su “sordera no le impediría asistir a disfrutar de la fantasmagoría” (Vega, 2010: 478).

La conexión entre la fantasmagoría de Mantilla y el artista español Francisco de Goya estaría presente en el grabado de *Las resultas*, el cual muestra a una persona extenuada en el piso mientras un vampiro la ataca y otros vuelan a su alrededor. La obra es una “crítica en forma de fábula al poder corrupto que acaba con la libertad” (Matilla, 2008: 341). Este grabado estaría influenciado por la proyección de las aves nocturnas que describe Mantilla en un anuncio en el *Diario de Madrid*, el 20 de mayo de 1810:

[...] Las ilusiones de fantasmagoría, y la primorosa y nueva escena de las aves nocturnas, en la que los espectadores advertirán que dichas aves se les acercan á la vista, y creyendo que verdaderamente lo son, irán á separarlas con la mano, y desaparecerán de un lugar á otro (citado en Carrete, 2014: 29).

Mantilla fue el fantasmagórico español con mayor número de apariciones en los medios escritos de la capital española. Sus espectáculos y relatos quedaron registrados desde 1809 hasta 1837, tiempo en el cual fue un gran referente de la fantasmagoría española.

Conclusiones

Efectivamente, la importancia social y económica que vivía España, a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, influenciaron el desarrollo de los espectáculos públicos que se tomaron las calles de Madrid, entre ellos, la fantasmagoría, una ilusión óptica que proyectaba fantasmas, espectros, monstruos e imágenes relacionadas con la muerte y religión. Para el caso español se documentaron proyecciones en las que se incluyeron personajes de la vida política española.

La llegada de inmigrantes a Madrid en busca de mejores oportunidades permitió el ingreso de nuevo conocimiento y maneras de interpretar el mundo, tal como sucedió con la física, que dejó de ser solo una ciencia con fines académicos para convertirse en una posibilidad de entretenimiento, que hacía que lo irreal, lo mítico y lo religioso tomara “vida”. Además, se desarrollaron procesos de innovación y transformación en aparatos como la linterna mágica, que evolucionaría al fantoscopio, un proyector capaz de crear ilusiones ópticas y de dar la sensación de movimiento a las imágenes.

La fantasmagoría era una ilusión óptica que se desarrollaba en lugares donde la oscuridad era protagonista. El teatro o la habitación se tapizaban con telas negras y se dividían en secciones en las que se ubicaba el fantoscopio y, en algunos casos, se agregaban linternas mágicas. Cuervos, esqueletos, ángeles, monstruos y cabezas comenzaban a volar por la habitación, mientras que un público maravillado, pero, a la vez, atemorizado, observaba cómo las imágenes se movían alrededor de sus cuerpos.

Étienne-Gaspard Robert –más conocido como Robertson, el creador de la fantasmagoría– tomó imágenes de pasajes bíblicos y de la mitología griega con

el fin de recuperar el respeto del ser humano por la muerte y lo divino, para que los espectadores sintieran como “real” aquello que nunca habían visto en sus vidas.

Los registros de la prensa de Madrid permiten constatar que la fantasmagoría hacía parte de un espectáculo en el que se realizaban otros actos de entretenimiento, basados en la química y la física. De esta manera, las proyecciones de fantasmagoría ya no solo buscaban ese sentido religioso con el que esta fue creada, sino que se convirtieron en un espectáculo que generaba asombro, entretenimiento y que se usaba también para propaganda política.

La fantasmagoría, a través de una representación en vivo, combinó medios visuales y musicales, valiéndose del uso de dispositivos lumínicos, sombras, instrumentos sonoros y artilugios, los cuales facilitaron el desenvolvimiento del espectador y la forma en que este interviene durante el espectáculo. Así mismo, cabe resaltar que la fantasmagoría favorece la estimulación consciente y artística del espectador cuando interactúa con diversas propuestas culturales. Puede decirse que este juego metaléptico desdibuja toda ilusión de la realidad y, de esta forma, el público puede ser consciente al ingresar en la obra cuando los recursos y demás intervenciones teatrales toman posesión de la realidad ficticia.

A manera de énfasis, al comparar la fantasmagoría con las propuestas culturales actuales, se entiende que toda obra, diseño de experiencia o producción ficcional aborda estratégicamente un salto de un mundo a otro, que, en este caso y entre otras cosas, eran los seres fantasmagóricos y apariciones que se desplazaban de la fantasía al mundo real. Se daba entonces un salto de nivel en “un mismo tipo de medio y que era sustituido por tránsitos entre actividades interpretativas y de interacción diversas entre distintos medios” (Vásquez, 2015: 218).

En el panorama actual, diferentes compañías escenifican espectáculos influenciados por la fantasmagoría, con experiencias temáticas en parques y espectáculos en vivo que agrupan medios sensoriales y componentes de proyección, los cuales permiten sentir que el usuario es capaz de interactuar con lo espiritual y lo ilusorio. Esto también ha venido teniendo fuerza en el ámbito tecnológico contemporáneo según los planteamientos de Emilio Carrilero (2016), quien realiza un análisis sobre el espacio doméstico y los objetos tecnológicos manejados en la actualidad, que darían lugar a ese punto intermedio encargado de la interacción entre estos dos ambientes y que el autor presenta como interfaz.

Esta fusión entre dos mundos es posible al relacionar los dispositivos mediáticos, que permiten interactuar con lo espectral, con el término de la domesticidad telemática y lo fantasmagórico. Este planteamiento propone un paralelo entre el surgimiento de la informática, cuando incursionó en los hogares, y la fantasmagoría, al fusionar el entorno doméstico con los espectros electromagnéticos y el juego telemático que, cada vez más, hace parte de nuestro entorno.

Referencias

Carrete Parrondo, Juan (2014), “Documentación sobre fantasmagorías 1759-1852”, sitio web: *Arte Procomún*, disponible en: <https://goo.gl/a1yhqE>.

Carrilero, Emilio (2016), “Domesticidades telemáticas: Entre el control y la fantasmagoría”, *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, España, núm. 6, disponible en: <http://bit.ly/2ytsxbu>.

Frutos Esteban, Francisco Javier y Carmen López San Segundo (2010), “La fantasmagoría como género audiovisual”, en: Asociación Española de Investigación de la Comunicación, Universidad de Málaga (UMA), Facultad de Ciencias de la Comunicación y Facultad de Turismo (eds.), *Comunicación y desarrollo en la era digital*, Congreso AE-IC, Málaga, febrero 3-5, disponible en: <https://goo.gl/vP38WM>.

Frutos Esteban, Francisco Javier (2008), “El análisis de contenido y la organización de repertorios culturales. El caso de las placas de la linterna mágica”, *Revista Latina de Comunicación Social*, España, vol. 11, núm. 63, disponible en: <https://bit.ly/2lZfB7x>.

Frutos Esteban, Francisco Javier (2010), *Los ecos de una lámpara maravillosa: La linterna mágica en su contexto mediático*, Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca.

Frutos Esteban, Francisco Javier y Carmen López San Segundo (2016), “Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, núm. 25, disponible en: <https://goo.gl/kSi8ZP>.

Gómez, Rafael (1999), *Mantilla “un fantasmagórico español”*, Madrid, Banda Aparte.

Gómez, Patricia (2008), *Representaciones y ciencias sociales*, Buenos Aires, Espacio Editorial.

Matilla, José Manuel (2008), “Las resultas”, en: *Los Desastres de la guerra* [serie de dibujos de Francisco Goya], sitio web: *Museo Nacional del Prado*, disponible en: <https://goo.gl/pnUz4V>.

Mieg, Juan (1821), *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson*, Madrid, Imprenta del Censor, sitio web: *Biblioteca Nacional de España*, disponible en: <https://goo.gl/dFchZg>.

Robert, Etienne-Gaspar (1831-1840), *Memorias recreativas, científicas y anecdóticas de un físico-aeronauta*, París, Archivos de la Filmoteca, 39.

Vásquez, Mauricio (2015), “Arquitectura de experiencias inmersivas en contextos transmediales e intermediales”, en: Clemencia Ardila J., Inke Gunia y Sabine Schlickers (eds.), *Estéticas de la autenticidad. Literatura, arte, cine y creación intermedial en Hispanoamérica*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Vega, Jesusa (2010), *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, Ediciones Polifemo.

Uno para “sí”, dos para “no”: el montaje de las sesiones espiritistas en la Argentina decimonónica

Daniel Garcíatoro

Juan Fernando Jaramillo Montoya

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206951ch10>



Introducción

A finales del siglo XIX, cada vez aparecían más hombres que afirmaban haberse contactado con el más allá, convocando seguidores e inaugurando centros y publicaciones especializados en la provincia Buenos Aires, Argentina (Corbetta y Moreno, 2015: 3). Todos parecían hablar del espiritismo y nadie se negaba a hacer parte de una sesión. Ni siquiera las prohibiciones de la Iglesia católica ni los detractores o críticos lograban evitar el crecimiento exponencial de los practicantes. Estaban de moda los cuartos oscuros, con una mesa al centro, una vela y un médium dirigiendo la sesión; los asistentes esperaban horas para lograr sentir la conexión prometida con el “más allá” (Tymn, 2009: 226).

En 1857 salieron a la luz los planteamientos espiritistas de Allan Kardec, seudónimo del pedagogo francés Hippolyte Léon Denizard Rivail, en los que se sintetizaba una “filosofía de los espíritus”, una doctrina que, afirmaba, era dictada por los espectros del más allá (Tymn, 2009: 227). Defendiendo la inmortalidad del alma, las ideas de Kardec nacieron como una respuesta al positivismo de la época (Corbetta y Moreno, 2015: 2) y pretendieron entregar pruebas de la presencia de los espíritus (Tymn, 2009: 229).

Siguiendo los planteamientos de Kardec, los seguidores y espiritistas argentinos afirmaban que la fe no necesita de la Iglesia, sino que debe ser practicada en lo íntimo; Dios se encuentra sobre todas las cosas y el hombre debe

llevar un vida armónica, justa, libre, con perfección moral, apuntando siempre a la reproducción y conservación. Una de las leyes del espiritismo se refería al concepto de *destrucción*, que apunta al ciclo natural de la vida y de la muerte, cuyo objetivo es el perfeccionamiento de la vida en la tierra. De esta manera, los adeptos al culto comprendían la muerte como un asunto trascendente, fundamental y necesario, y a los espíritus, como entes reales con quienes era posible establecer un contacto a través de un mediador con habilidades mediúnicas (Corbetta y Moreno, 2015: 2). Esto provocó gran revuelo en la élite cultural y científica del país, y, como afirma Roberto Di Stefano, “los espiritistas argentinos, como León Denis, se consideran cultores de una ciencia experimental, una filosofía y una moral que proporciona ‘un concepto general del mundo y la vida basado en la razón y en el estudio de los hechos y las causas’” (2008: 19).

Juan Bubello considera que el púlpito fue un arma, nada efectiva, contra la naciente pseudociencia con pretensiones sectarias. Seguía vigente la excitación y el fulgor general. Don León Federico Aneiros, arzobispo de Buenos Aires, condenó la práctica y comenzó una suerte de cruzada contra los espiritistas por medio de publicaciones en *La Voz de la Iglesia*, el diario católico de la arquidiócesis (2016: 61). Cosme Mariño, espiritista de la época, hizo referencia a las advertencias que nacían en las iglesias y señaló que:

A mediados de 1881 empieza a llamar la atención del sacerdocio y de algunos hombres de ciencia, esta “masonería espiritista”, como entonces apodaban a la gran doctrina. Los primeros por la invulnerabilidad del dogma y también por espíritu de propia conservación, y los segundos, porque se creían en el deber de combatir y poner de preclaro todo error o falsedad que la ignorancia quisiera hacer preponderar en el mundo...; todos, en fin, se creyeron en el deber de salir a la palestra para dar la voz de ¡alerta! al pueblo sencillo y crédulo que se viera tentado de aceptar tantas “patrañas” (citado en Bubello, 2016: 61).

Pero ninguna advertencia fue suficiente para terminar con la práctica. Los rumores hablaban de mesas parlantes, sillas que volaban, espíritus que escribían desde el más allá, chasquidos y voces de ultratumba, apariciones de muertos contra las paredes, posesiones, y de espíritus que abandonaban sus cuerpos terrenales por la nariz en forma de humo (Di Stefano, 2008: 19).

El escritor español Justo de Espada, promotor del espiritismo en Argentina y fundador del primer grupo de experimentación paranormal del país, defendía

la autenticidad de los acontecimientos y aseguró en el periódico *La Fraternidad* que:

Las lecciones que recibas de los espíritus puros no solo te conducen al bien, sino que te retraen del mal. No juzgues de lijero [sic] al oír [sic] que se presentan los espíritus al trípode. La prueba es fácil. ¡Cuántos son los que han conocido el fenómeno! “¡Muchos!” Pero como no á [sic] todos ha dado el mismo resultado favorable, de ahí el negar la posibilidad (citado en Corbetta y Moreno, 2015: 15).

Solo hace falta imaginar sillas que se levantan del suelo, familiares fallecidos escribiendo desde la tumba, respuestas a preguntas que quedaron inconclusas después de una muerte inesperada, mesas haciendo predicciones sobre la vida amorosa de los asistentes o al médium poseído por una fuerza supranormal. El espiritismo, como movimiento filosófico, se hallaba pues presente en el Río de la Plata antes de los sucesos de Hydesville y de la llegada del propio Espada, y continuaría con fuerza hasta 1890. Entre los años 1880 hasta 1920, aproximadamente, el positivismo inundará el pensamiento intelectual y científico porteño, motorizando las polémicas que caracterizaron la relación del espiritismo con la llamada “generación del 80” (Corbetta y Moreno, 2015: 4). Lo anterior evidencia la fuerza que cobró el movimiento espiritista en Argentina.

A lo largo de los años, personajes como Houdini (1924), Washington Irving (1880) y William E. Robinson (1918) se ocuparon de desmentir y explicar, desde la lógica y la mecánica, las prácticas espiritistas. Con la ayuda de artefactos complejos diseñados para ser invisibles al público, los médiums simulaban una conexión extrasensorial con el más allá; se convertían, durante la sesión mística, en un puente entre el espectador y un universo paranormal. Esto configuraba una experiencia sensorial altamente vinculante, en la cual el asistente experimentaba la sensación de comunicación con el más allá.

Cada medio presente en la sesión cumplía un papel fundamental, pero no como ente aislado, sino como parte de un todo más grande que apuntaba a la experiencia paranormal. De esta manera, conviene preguntar: ¿cómo se puede entender la puesta en escena del espectáculo espiritista a partir de la relación entre medios convergentes? La convergencia presente en el perfeccionamiento de artefactos y técnicas que colaboraban a la experiencia espiritista fueron la clave de la creación del conjunto de experiencias vinculadas a lo “paranormal” que se desarrolló en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX.

Mesas parlantes: el espiritismo en Buenos Aires

La práctica del espiritismo llegó a Buenos Aires entre 1869 y 1870 (cuando ya contaba con un amplio número de seguidores en Europa y Estados Unidos) con el arribo a la ciudad de don Justo de Espada, un caballero español que “trajo consigo la nueva aparición del espiritismo, cuya doctrina preocupaba entonces al elemento liberal y progresista que mediante la revolución del ‘68 se había extendido en España entre los intelectuales más avanzados” (Mariño, citado en Bubello, 2016: 56). De Espada y Cosme Mariño –escritor, periodista y político hijo de inmigrantes españoles– fueron los encargados de introducir y desarrollar la doctrina espiritista en la sociedad argentina en la segunda mitad del siglo XIX.

Ambos estudiosos y seguidores de la filosofía kardeciana expandieron esta práctica por toda la ciudad, cautivando inicialmente a intelectuales, sectores altos de la sociedad y clases medias profesionales (Santamaría y Bianchi, citados en Bubello, 2016: 58), quienes creían que, después de la muerte, las almas habitaban un plano espiritual superior al de los humanos (Corbetta y Moreno, 2015: 3) y, desde esta frontera paralela entre el mundo de los espíritus y el material, existía la posibilidad de entablar un contacto, una comunicación con el más allá.

Los espiritistas afirmaban que, a través del “evolucionismo espiritual”, era posible explicar diferencias (raciales, económicas) de la sociedad. Pretendían entender las cosas en forma de conocimientos no accesibles por la vía sensorial. Afirmaban la existencia de un “mundo del más allá poblado por ‘entidades’ capaces de influir en la humanidad y se apropiaban del discurso científico, especialmente de los avances de las ciencias físicas y biológicas de la época, para ‘demostrar’ sus ideas” (Bubello, 2016: 58).

También, aseveraban que encontraban soluciones a sus necesidades; resolvían conflictos existenciales y espirituales; hallaban las respuestas a fenómenos usualmente imposibles de explicar por la ciencia tradicional; e, incluso, con la intervención de un médium, lograban finalizar obras musicales y literarias inconclusas por la repentina muerte de sus autores.

En 1870, Justo de Espada y Cosme Mariño, junto a Carlos Guerrero –empresario de buques de cabotaje–, Henri de Llano –tenedor de libros–, Francisco Casares, G. Arizábalo –farmaceuta– y Torcuato Zubiría –barbero– “constituirían la primera Sociedad de Experimentación, en los altos de la farmacia Arizábalo, ubicada frente a la iglesia de San Nicolás” (Corbetta y Moreno, 2015: 8). Allí comenzó la expansión e institucionalización del movimiento

espiritista por toda la República Argentina que, para el año 1885, “ya contaba con ocho centros espiritistas en la ciudad de Buenos Aires, cinco más ubicados en la provincia de Buenos Aires y otros ocho en el resto del país” (Mariño, citado en Bubello, 2016: 57).

Las revistas espiritistas *Constancia*, *La Unión* y *La Fraternidad* fueron las principales plataformas de promoción y expansión de este tipo de pensamiento. En ellas se plasmó la base ideológica, teórica y discursiva del espiritismo. Asimismo, libros, periódicos y folletos sirvieron para documentar el paso a paso de las primeras sesiones espiritistas y para mostrar una práctica alternativa al dominante catolicismo de la época. Rápidamente, esta ganó simpatizantes en una sociedad ávida y curiosa de conocer su futuro, necesitada de una respuesta ante la posibilidad de establecer un encuentro con un ser querido ya fallecido o de encontrar la cura al padecimiento de una enfermedad.

No obstante, a medida que crecía la práctica del ocultismo en Argentina, un movimiento de oposición a esta, liderado por la Iglesia católica, comenzó una campaña de desprestigio al considerarla una práctica que carecía de soporte científico y asociando a los espiritistas con ideas políticas, señalándolos como promotores de doctrinas progresistas y militantes de grupos de izquierda de la época.

Desde el diario católico “La Voz de la Iglesia”, comenzaron su ataque al espiritismo en 1882. En 1883, uno de los principales eruditos católicos, el escritor Pedro Goyena (1843-1892), criticó al espiritismo en el periódico católico “La Unión”. En 1887, el padre Federico Grote (1853-1940) inició una campaña antiespiritista desde el púlpito de la Iglesia de las Victorias por orden del arzobispo de Buenos Aires León Federico Aneiros (1826-1894) [...]. Mariño (1963) relata que, en 1897, el padre Maumus, de Curuzú Cuatiá, difundió un folleto antiespiritista [...]. En 1896, “La Voz de la Iglesia” asoció al espiritismo con el “liberalismo satánico” [...] (Mariño, citado en Bubello, 2016: 61).

Pese a la presión de las fuerzas oficiales, el movimiento espiritista siguió cobrando fuerza y perfeccionando las técnicas de comunicación. Desde las mesas giratorias hasta las fotografías de espíritus, las sesiones de espiritismo practicadas en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX pueden ser entendidas hoy como una continua relación de medios que propiciaba el desarrollo técnico en pro del espectáculo a ofrecer.

El lenguaje de los espíritus: el espacio y el *performance* en las sesiones de espiritismo

Las sesiones de espiritismo pueden ser entendidas como un conjunto de elementos teatrales, efectos sonoros y mecánicos que ofrecían al participante una experiencia que le mantenía, al mismo tiempo, absorto y fascinado, aterrado y comprometido en su contacto con lo que los espiritistas prometían era el “más allá”. Esa confluencia de medios era la encargada de dar paso a un todo más grande: la sesión misma y creaban la ilusión de comunicación extrasensorial.

Por siglos, los fantasmas se vieron como una atracción divertida (Clery, 1999: 16) y adquirieron valor comercial y gran presencia mediática. En el siglo XIX, con la aparición del espiritismo, lo sobrenatural se estableció como un servicio que pudo ser vendido e intercambiado, al que se accedía como cliente y con el que había un lucro como vendedor. Ya no se trataba solo de relatos de terror, que se vendían en cordeles, o de pequeñas tertulias, como fueron las experiencias góticas del siglo XVIII. Los médiums perfeccionaban las técnicas y ofrecían grandes experiencias convincentes, aterradoras, pero fascinantes.

Los fantasmas y los espíritus, así como su nueva posición económica, dieron paso a un mercado competitivo –con hombres y mujeres que aseguraban ser médiums– y sesiones cada vez más complejas.

Las preguntas dejaban de girar en torno a la existencia de los espíritus y se centraban ahora en los médiums y en los contactos que podían (o no) establecer: “Liberado del servicio de la prueba doctrinal, el fantasma debía ser atrapado en la máquina de la economía; estaba disponible para ser procesado, reproducido, empaquetado, comercializado y distribuido por los motores de producción cultural” (Clery, 1999: 16; traducción nuestra). Es posible entender el fenómeno, siguiendo a Clery, como una “producción de fantasmas como entretenimiento” (1999: 17), lo que incentivaba el perfeccionamiento de técnicas y provocaba una mejor experiencia.

El montaje preparado era una suerte de narración que involucraba a la presencia espectral, pues el intento de construir una narrativa era la herramienta que usaban los médiums para probar la existencia de espíritus y fantasmas. La historia entonces era el vehículo de persuasión que se usaba contra el ateísmo y que, aplicado al mundo paranormal, demostraba veracidad en las “teorías”: “si el ‘supuesto espíritu’ daba señales de su presencia en un momento y en un lugar acordado, se establecía su realidad. En el caso de que la inducción prometida

fuese espontánea, la ‘existencia o veracidad’ del fantasma era insostenible y el valor de la narrativa en sí, vacío” (Clery, 1999: 19; traducción nuestra).

Ese despliegue publicitario fue fundamental para la propagación del fenómeno espiritista. En este sentido, Mariño y Ugarte desarrollaron juntos una agresiva labor de propaganda y difusión. Para esto, editaban miles de libros y folletos, muchos de los cuales se enviaban por correspondencia a personas desconocidas, utilizando las direcciones de la guía telefónica, “[...] desde entonces en la ciudad se podía asistir a conferencias semanales, lo mismo que a veladas musicales o teatrales protagonizadas por los mismos espiritistas” (Gimeno, Corbetta y Savall, 2013: 98).

Sin embargo, la supuesta comunicación que establecían los médiums se puso en duda a lo largo de los años; muchos de los espiritistas ingleses y norteamericanos fueron descubiertos en medio de fraudes, dando paso a múltiples publicaciones sobre las técnicas y los mecanismos utilizados en las sesiones.

William Carpenter, miembro del Instituto de Francia y registrador de la Universidad de Londres, se encargó de desprestigiar a médiums, psíquicos, hipnotistas y magos, exponiendo las razones por las que, a los ojos del público, los fenómenos paranormales tenían la apariencia de ser verídicos. Afirmaba que es fundamental realizar distinción entre la idea de *sense* (sentido) y la de *senses*. Este último concepto alude a los sentidos de una forma más amplia: la visión, la escucha y el tacto, fácilmente engañosos. El primero, en cambio, es un sentido que refiere a la razón y le permite al usuario discernir entre lo verdadero y lo falso (Carpenter, 1877: 113): “El origen de tales aberraciones se ha establecido uniformemente en la preferencia dada a los sentimientos sobre el juicio, en la indulgencia desmesurada de la excitación emocional sin un control adecuado por parte de la voluntad racional” (115; traducción nuestra). Es por ello por lo que, desde la perspectiva de Carpenter, los fenómenos paranormales y las sesiones espiritistas tienen su fundamento en la expectativa del usuario y en los estímulos a los que ha estado expuesto:

Una poderosa fuente de este autoengaño, la encuentro en el estado de expectativa que resulta de las sesiones prolongadas y repetidas; en la cual, por mera monotonía, la mente tiende a un estado en el que la voluntad y la discriminación se suspenden y el fenómeno esperado (como el levantamiento de una mesa en el aire) tiene lugar subjetivamente, es decir, en la creencia de la persona o personas que lo testifican, sin ninguna realidad objetiva (1877: 112; traducción nuestra).

Es esa convicción del usuario la que mantiene viva la experiencia espiritista. Y, aunque existe una frontera entre espectáculo y engaño, no se pretende aquí discutir la veracidad del movimiento, sino comprender que el pacto de verdad que el usuario realiza con el médium, al hacer parte de una sesión, es un factor determinante para que la confluencia de medios se ponga en marcha.

Los médiums aseguraban tener el don de conocer el lenguaje de los espíritus y traducirlo. Eran el puente entre el mundo real y el más allá; aquellos que suspendían la noción de la realidad fundando una experiencia sensorial con el espectador. Por ejemplo, se suponía que algunos creaban una pieza artística cuando un espíritu, que en vida había sido un artista plástico destacado, tomaba posesión suya, logrando obras de alto valor artístico en tiempo muy breve (Gimeno *et al.*, 2013: 124). Los médiums se encargaban de no dejar nada a la suerte. En los montajes de las sesiones espiritistas trataban de recrear, de la manera más realista posible, lo que era considerado el más allá. Cada uno “pensaba sus sesiones ‘mediumnísticas’ como canal de vínculo con ‘seres espirituales’, buscando desarrollar técnicas fotográficas para plasmar los ‘contactos’; así como también magnetismo e hipnotismo” (Bianchi, citado en Bubello, 2016: 58). Empleaban cuartos completamente oscuros, artefactos de sonidos creados exclusivamente para los encuentros, iluminación, humo, fluidos, monedas, sillas y, el elemento principal ubicado en el centro, una mesa. Los médiums de efectos físicos eran los que lograban un contacto con espíritus que influían sobre los objetos del mundo real, con movimientos, sonidos y apariciones (Corbetta y Moreno, 2015: 17).

En los inicios del espiritismo, solo existía una forma de comunicación con el más allá y era a través de los raps o lenguaje de los golpes. Los raps permitían establecer una comunicación entre los dos mundos: un golpe significaba “sí”, dos golpes, “no”. Este sistema fue desarrollado por las hermanas Leah, Margaret y Catherin Fox –en Hydesville, Estados Unidos– luego de asegurar haber escuchado vibraciones que afectaban varios objetos de la casa. Estos fenómenos fueron recurrentes durante un tiempo, lo que permitió que las hermanas desarrollaran la técnica de interacción con los espíritus, ordenándoles imitar los golpes y responder preguntas sobre su estancia en el mundo de los vivos. Durante las sesiones de espiritismo, las hermanas Fox entraban en contacto con espíritus y fantasmas, y los asistentes podían escuchar esos chasquidos que portaban los mensajes de los muertos. Un lenguaje que solo ellas podían entender y que traducían a los asistentes.

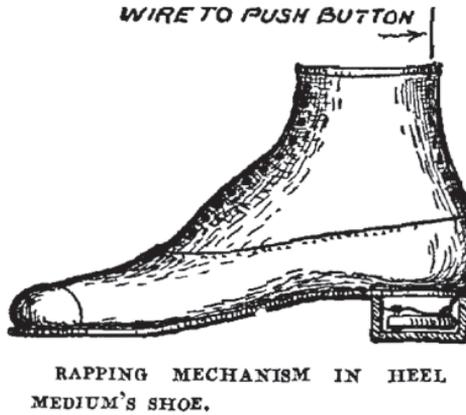
Las mesas giratorias y danzantes, como una técnica evolucionada del sistema de golpes inaugurado por las hermanas Fox (Corbetta y Moreno, 2015: 2), eran la novedad entre los practicantes del espiritismo; los raps, el lenguaje monosilábico, había quedado atrás. En Argentina eran llamadas *mesas magnéticas*. Estos espacios de socialización permitían una articulación entre los asistentes y el lugar. Artificios, ilusionismos de la representación, eran excusas para convocar catarsis emocionales. Así mismo, el factor lúdico guiado por un médium activaba los sentidos generando una experiencia completa. Montajes de atracciones, diferentes elementos dispuestos que permitían generar una sinergia entre sí y liberar una energía que llevaba, físicamente, a una experiencia de choque.

En Buenos Aires, varios periódicos registraron sesiones espiritistas. El diario *La Tribuna* tituló unos de estos encuentros “Furor magnético” y así lo presentó a sus lectores:

Todo lo hace la moda en este mundo, y sin embargo, hay novelerías superiores á la moda. El *magnetismo* hace *furor*, como dicen los italianos; nadie se ocupa hoy de los figurines, ni de modas, ni de noviazgos, ni de chismes; las *mesas que se mueven*, los *sombreros que bailan*, los *taburetes que caminan*, las *monedas que se incrustan*; hé aquí los tópicos de todas las conversaciones [...]. Pero, silencio! ya se mueve, dice el juglar que dirige la cadena magnética; ya levanta un pié... Aquí empieza la admiración y el sobresalto. ¿Quién pregunta? Yo! dice una bellísima criatura que hace apenas dos meses se casó, Dime; me quiere mucho mi esposo? La mesa se estremece... No se mueve... Sí; alza una pata y da un golpecito trémulo, y casi imperceptible (Corbetta y Moreno, 2015: 4).

Con descripciones como esta se presentaba en Buenos Aires el nuevo arte del espiritismo, mientras, en todo el mundo, aparecían académicos que se encargaban de encontrar los movimientos fraudulentos de los médiums. Uno de los principales detractores del espiritismo fue el mago austrohúngaro Harry Houdini, quien, además de perseguir y desprestigiar a las personalidades del movimiento, ofreció 10.000 dólares a quien pudiera demostrar verdaderas habilidades mediúnicas. Él publicó, en 1924, *A Magician Among the Spirits*, un trabajo de investigación sobre los medios usados en las sesiones de espiritismo en el que recreó las técnicas más usadas. Se concentró en los raps de las hermanas Fox, demostrando que se trataban de una serie de pistones que se disparaban desde el zapato del médium y que golpeaban la mesa según la respuesta que quisieran entregar (ver imagen 1).

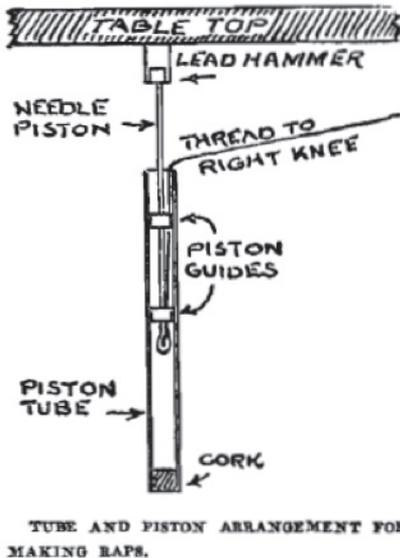
Imagen 1. Zapato de médium



Fuente: Harry Houdini (1924), *A Magician among the Spirits*, New York, Harper & Brothers, p. 111.

Las casas donde se realizaban las sesiones eran modificadas para preparar pasajes especiales que permitían realizar los trucos con éxito (ver imagen 2). Houdini señala, incluso, el espacio donde se mantenía a los espectadores. Así, los médiums preparaban, de antemano, una serie de detalles y especificaciones que garantizaban la experiencia.

Imagen 2. Disposición de la sala para una actuación de Houdini



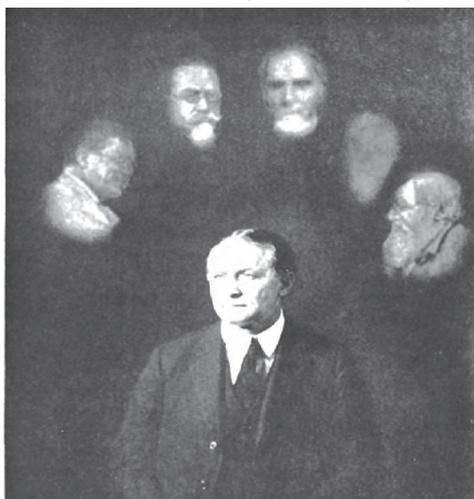
Fuente: Harry Houdini (1924), *A Magician among the Spirits*, New York, Harper & Brothers, p. 47.

El cuidado minucioso de los detalles fue la clave del éxito de los espectáculos, así como el trabajo en equipo del médium y un ayudante (al que nunca veían los asistentes). Las mesas flotantes, tan populares en Buenos Aires, fueron explicadas así en *A Magician Among the Spirits*:

La levitación de la mesa se logra fácilmente en la oscuridad, con la ayuda de un cómplice, por varios métodos diferentes. Si el médium y su asistente están sentados en lados opuestos, levantando las rodillas ante una señal pueden levantar la mesa del piso sin dificultad. Balanceando o inclinando levemente la mesa el médium y el ayudante pueden deslizar simultáneamente un pie debajo de las patas de la mesa diagonalmente opuestas, levantar la mesa y mantenerla equilibrada por la presión de las manos en su parte superior. Estos y muchos métodos similares son perfectamente prácticos en las sesiones oscuras, pero no para las manifestaciones donde existe el peligro de que los asistentes puedan ver artulugios mecánicos. La forma más antigua es simplemente una ligera, aunque poderosamente fuerte, barra de acero azul remachada a una correa resistente de cuero. Cuando no está en uso todo está oculto en la manga del médium. Algunas veces tanto el médium como el asistente están así equipados (Houdini, 1924: 112; traducción nuestra).

El desarrollo técnico y mecánico obedecía a la veracidad del espectáculo y se integraba con medios reconocidos para lograr entrar a los imaginarios y convencer al público. En Buenos Aires, las fotografías cumplieron un papel fundamental a la hora de comprender el fenómeno espiritista decimonónico (ver imagen 3). Mariño hace referencia explícita a fotografías de seres espectrales, asegurando que “se trata de fantasmas fotografiados con las máquinas llevadas *ex profeso* por los Sres. Luos E. y Benjamín Odell” (citado por Bubello, 2016: 57). Estas fotografías se encuentran estrechamente relacionadas con las fantasmagorías y las linternas mágicas, pues fueron estas últimas las encargadas de llenar la cabeza del pueblo, y preparar el terreno para la introducción del espiritismo (Bennet, 2007: 21).

Imagen 3. Houdini en compañía de “espíritus extras”



Fuente: Harry Houdini (1924), *A Magician among the Spirits*, New York, Harper & Brothers, p. 111, fotografía de Alexander Martin [Denver, Colorado, mayo 10 de 1923].

Las fotografías se hacían en los cuartos oscuros, con largas exposiciones. Los soportes eran alterados previamente para que, al momento del revelado, el sujeto fotografiado se viera a sí mismo junto a un espectro. Al respecto, Houdini asegura que:

Con la fotografía del Espíritu como con todas las otras supuestas maravillas psíquicas, nunca ha habido, ni habrá, ninguna prueba de autenticidad más allá de la afirmación hecha por el médium. En todos y cada uno de los casos se trata de una simple cuestión de veracidad, y cuando los más sinceros creyentes del Espiritismo admiten sin vacilación, como lo hacen, que todos los médiums a veces recurren al fraude y a la mentira, ¿qué credibilidad puede colocarse en cualquier declaración que hagan? (1924: 136; traducción nuestra).

Estos medios cumplían una función específica dentro de las sesiones espiritistas y cada uno aportaba su mejor lenguaje al “de los muertos”. Este encuentro de medios es denominado por Malkmus como “*polyphony of voices together*” (2009: 236), pues cada uno aporta al todo, al objetivo final.

El fenómeno espiritista se puede entender, entonces, como una experiencia que involucraba al asistente y le hacía parte de una “comunicación con el otro mundo”, que no era más que una puesta en escena que creaba una relación de medios, en el que cada uno no se entendía por separado (los chasquidos no eran distintos a las mesas giratorias), sino que se integraban para dar vida a un

todo más grande: la sesión espiritista. Es posible, de esta manera, comprender el resultado de los desarrollos técnicos presentes en las “manifestaciones”: un espectáculo de entretenimiento, con fines económicos, que convertía al espectador en parte de la experiencia. El asistente tenía la posibilidad de interactuar con el “fantasma”, hacer preguntas y recibir respuestas, poniendo en marcha el sistema intermedial.

Conclusiones

Las sesiones, con sus presentaciones extravagantes y sus montajes complejos, se convirtieron en referente en Buenos Aires, lo que influyó, también, en la producción artística, literaria y cultural de la época. Los autores encontraron en ese “contacto con el más allá” motivos para el ejercicio creativo y permearon sus obras con el pensamiento paranormal que cobraba fuerza en el país. Ya el espiritismo pasó de ser el juego hábil que creaba fascinación a convertirse en una experiencia que vivía el “espectador”. Esas posibilidades intertextuales crearon conexiones entre la cultura y el movimiento, y dieron paso a una serie de textos que, de una u otra manera, convirtieron al espiritismo en motivo recurrente y ampliamente explorado, como resultado de una prolífica producción artística.

Las publicaciones periódicas sirvieron al movimiento para llegar al pueblo y expandir su ideología, pues, como afirma Bubello, “los espiritistas argentinos difundieron sus actividades con revistas, periódicos, libros y manuales” (2016: 57). Cosme Mariño, primer director del diario *La Prensa* en Buenos Aires, fue pionero en la producción textual alrededor del espiritismo; publicó artículos y comentarios en diarios y revistas defendiendo el movimiento y sistematizando experiencias de las sesiones. Él hizo referencia al contacto que efectuaban los médiums con los entes del más allá y al interés editorial que despertaban los temas paranormales:

En la ciudad de La Plata, la Sociedad Espiritista “La Luz del Porvenir”, inicia una serie de estudios con el médium Fianza, tendiente a obtener fenómenos de efectos físicos... La Comisión nombrada por “Constancia” [publicación de la época] para trasladarse a La Plata, y dirigir y llevar el control riguroso de los fenómenos notables que... se están produciendo... empiezan a publicar en la Revista, los detalles de dichos fenómenos.

Se trata de fantasmas fotografiados con las máquinas llevadas expuesto por los Sres. Luos E. y Benjamín Odell (Mariño, citado en Bubello, 2016: 57).

Los diarios apostaban por los textos relacionados con el mundo de los espíritus. La publicación a la que Mariño hace referencia funcionó como mecanismo de denuncia, pues, para 1892, los seguidores del movimiento espiritista usaron las páginas de *Constancia* para responder a las persecuciones de la Iglesia e intentaron “derogar el artículo 2.º de la Constitución Nacional de 1853, que establecía el sostén estatal del culto católico” (Bubello, 2016: 62).

Los críticos y detractores del movimiento también generaron una producción constante de textos en los que denunciaban públicamente las mentiras de los médiums y las sesiones. Desde el diario católico *La Voz de la Iglesia*, los sacerdotes de Buenos Aires comenzaron su ataque al espiritismo en 1882, asociando al espiritismo con prácticas satanistas (Bubello, 2016).

Pese a toda la empresa contra las expresiones espiritistas, el tema tomó fuerza en las creaciones literarias de Argentina. La escritora rosarina Juana Manuela Gorriti plasmó en su obra gran parte de la experiencia espiritista, convirtiendo a sus personajes en parte activa de un “universo paranormal”, donde lo esotérico y lo fantasmagórico (herencia, sin duda, del espiritismo kardeciano) confluyen, con una suerte de cotidianidad, para configurar el espacio de la narración. Los textos de Gorriti son testimonio de la incursión del espiritismo en la vida cotidiana argentina en el siglo XIX. Dolores López Martín afirma sobre la obra de la autora que:

El mesmerismo hipnótico, la transmisión telepática del pensamiento y otros fenómenos parapsicológicos, la curiosidad hacia lo prohibido que induce al pecado y acaba en desgracia o locura, el presagio que se hace evidencia, la percepción extrasensorial, la excentricidad de dominación de un sujeto sobre otro y los sortilegios de la brujería que incluyen pócimas y vudú ensombrecen una atmósfera costumbrista en la que las potencias del más allá confunden a los protagonistas hasta el desequilibrio, atormentados por la perplejidad “visible” de lo fantástico inciertamente encasillable entre la “coincidencia” o los poderes subrepticios del esoterismo (2007: 40).

Ahora bien, los artefactos presentes en las sesiones espiritistas parecen volver a confluír para y dar paso a un todo: la experiencia paranormal. En “Una visita infernal”, relato que hace parte de la colección *Panoramas de la vida*,

Gorriti hace un vínculo entre el mundo de los espíritus y la locura. La novia del relato no requiere de la intervención de un médium para experimentar sucesos paranormales, sino que, desde su traqué diario, logra penetrar en un mundo espeluznante:

De súbito óyense pasos en el dormitorio. La novia cree que es su esposo, y se levanta sonriendo para salir a su encuentro; pero al llegar a la puerta se detiene y exhala un grito. En el umbral, apareció un hombre alto, moreno, cejjunto vestido de negro, y los ojos brillantes de siniestro resplandor, que, avanzando hacia ella, la arrebató en sus brazos (1876: 261).

Los textos de Leopoldo Lugones, autor cercano al modernismo argentino, hacen referencia continua a las ideas kardecianas, realizando intertextos con los pensamientos de Helena Petrovna Blavatsky, la médium rusa cofundadora de la Sociedad Teosófica, quien afirmaba que, según el contacto con los espíritus y “opuestamente a lo que afirman los naturalistas modernos, el hombre no desciende del mono o de algún antropoide de la presente especie animal, sino que el mono es un hombre degenerado” (Barcia, citado en Banga, 2002: 40). Lugones retoma esos principios en su cuento “Yzur” y narra la historia de un hombre que compra un mono en el remate de un circo, luego reflexiona en torno al animal y asegura que “los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar. El hecho produjo la atrofia de sus órganos de fonación y de los centros cerebrales del lenguaje [...], y el humano primitivo descendió a ser animal” (2009: 115). La inclusión de una “explicación científica” en la narración de Lugones evidencia el afán del movimiento por convertirse en ciencia, con principios establecidos y una teoría clara.

Sin embargo, no todos los intertextos de Lugones con el espiritismo buscan una explicación a los fenómenos paranormales. Con “El Origen del Diluvio”, Lugones hace énfasis en “el poder de la voz del difunto que se comunica con los vivos mientras que éstos toman nota de los mensajes de ultratumba” (Banga, 2002: 40). La voz enunciativa es ahora la del espíritu mismo que se encuentra en contacto con los vivos y reflexiona sobre sus herramientas de contacto, los medios disponibles. Una médium conecta con una entidad en una sesión de espiritismo y recibe información sobre los datos científicos del diluvio. Los “datos fríos” que entrega el espíritu (“El litio se triplicó en potasio, rubidio y cesio; el fósforo en arsénico, antimonio y bismuto” [Lugones, 2009: 89]) son contrastados con lo inexplicable de la experiencia humana en medio de un suceso paranormal:

De su costado izquierdo desprendíase rápidamente una masa tenebrosa, asaz perceptible en la penumbra. Creció como un globo, proyectó de su seno largos tentáculos, y acabó por desprenderse a modo de una araña gigantesca. Siguió dilatándose hasta llenar el aposento, envolviéndonos como un mucílago y jadeando con un rumor de queja. No tenía forma definida en la oscuridad espesada por su presencia; pero si el horror se objetiva de algún modo, aquello era el horror [...].

Tuve fuerzas para saltar hasta la llave de la luz eléctrica; y junto con su rayo, la masa de sombra estalló sin ruido, en una especie de suspiro enorme.

Mirámonos en silencio.

Algo como un lodo heladísimo nos cubría enteramente; y aquello habría bastado para prodigio, si al acudir a su lavatorio, Skinner no realiza un hallazgo más asombroso.

En el fondo de la palangana, yacía no más grande que un ratón, pero acabada de formas y de hermosura, irradiando mortalmente su blancor, una pequeña sirena muerta (Lugones, 2009: 91-92).

La aparición de la sirena hace referencia, al mismo tiempo, a la idea de la involución blavatskiana y a la confesión del espíritu sobre el origen de la humanidad. Todo esto, sin embargo, parece ser un elemento fantástico que rompe un discurso “lógico” y “racional”.

Se entiende, entonces, que “movimientos como el espiritismo y la teosofía, presentes en la obra de Lugones, eran fruto de la gran crisis reinante a fines del siglo XIX; eran estos movimientos científico-religiosos grupos que intentaban responder a preguntas existenciales de la época” (Banga, 2002: 42), y que obtuvieron eco de la producción literaria, no solo de Lugones y Gorriti, sino también de autores como Eduardo Wilde (en textos como “Alma Callejera”, donde los espíritus divagan por las calles) y del nicaragüense Rubén Darío (en cuentos como “Thanathopia” y “Verónica”, donde el contacto con cadáveres y espíritus construyen la atmósfera lúgubre).

La intertextualidad de las obras de la época con las ideas y las prácticas espiritistas son evidencia de la profunda influencia que el movimiento tuvo en la sociedad argentina del siglo XIX. Así, se crearon conexiones entre la cultura y el pensamiento parapsicológico, demostrando el poder de la literatura para retomar y recrear sucesos y experiencias.

Referencias

Banga, Fabián (2002), “Lugones y el espiritismo”, *Lucero*, Berkeley, vol. 13, núm. 1, verano, disponible en: <https://bit.ly/2ml727q>.

Bennett, Bridget (2007), *Transatlantic Spiritualism and Nineteenth-Century American Literature*, Londres, Inglaterra, Palgrave Macmillan.

Bubello, Juan (2016), “De ‘Jesús no es Dios’ a ‘Jesús... es el verdadero fundador del socialismo’. Ocultismo y política en el espiritismo kardecista argentino (1870-1930): Liberalismo anti-clerical, socialismo anti-bolchevique, debates, cambios y límites”, *Melancolia. Revista de Historia del Centro de Estudios sobre el Esoterismo Occidental de la Unasur*, Roraima, vol. 1, disponible en: <https://bit.ly/2mcIBZE>.

Carpenter, William (1877), *Mesmerism, Spiritualism, &c. Historically & Scientifically considered*, New York, D. Appleton and Company.

Clery, Emma (1999), *The rise of supernatural fiction, 1762-1800*, Cambridge, Cambridge University Press.

Corbetta, Juan y Elizabeth Moreno (2015), “Los orígenes del espiritismo en la Argentina”, en: *XV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco*, disponible en: <https://bit.ly/2lTTuPY>.

Di Stefano, Roberto (2008), “Anticlericalismo y secularización en Argentina”, sitio web: *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, disponible en: <https://bit.ly/2lTXtw5>.

Gimeno, Juan, Juan Corbetta y Fabiana Savall (2013), *Cuando hablan los espíritus: historias del movimiento kardeciano en la Argentina*, Buenos Aires, Dunken.

Gorriti, Juana Manuela (1876), “Una visita infernal”, en: *Panoramas de la vida: Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, tomo II, sitio web: *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en: <https://bit.ly/2kOnLzA>.

Houdini, Harry (1924), *A Magician Among The Spirits*, New York, Harper & Brothers, disponible en: <https://bit.ly/2mlPw2X>.

Irving, Washington (1880), *Second sight explained*, Glasgow, John Menzies & Co.

López Marín, Dolores (2007), “El espiritismo, la parapsicología y el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX”, *Arrabal*, Barcelona, núm. 5/6, disponible en: <https://bit.ly/2mjF6Rl>.

Lugones, Leopoldo (2009), “El origen del diluvio”, “Yzur”, en: *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Malkmus, Bernhard (2009), "Intermediality and the Topography of Memory in Alexander Kluge", *New German Critique*, Durham, vol. 36, núm. 2 (107), <https://doi.org/10.1215/0094033X-2009-007>.

Robinson, William (1918), *Spirit slate writing and kindred phenomena*, Nueva York, Munn & Company.

Tymn, Michael (2009), "An 'Interview' with French Educator, Scientist & Philosopher, Allan Kardec", *Journal of Spirituality & Paranormal Studies*, Stanford, vol. 32, núm. 4, enero.

Lista de autores

Alejandra Henao Quiroz

Comunicadora social con énfasis en cibermedios de la Universidad EAFIT. Realizadora y productora de proyectos audiovisuales de la ciudad de Medellín. La apasionan el mundo audiovisual, la producción y la realización de proyectos que cuenten historias por medio de imágenes. Ha desarrollado y participado en proyectos que han abordado temas sociales e históricos, como *Resilientes Bajo Cauca* (2018) y *A tiempo* (2019).

Alejandro Agudelo Ospina

Comunicador publicitario de la Fundación Universitaria Autónoma de las Américas y diseñador gráfico de la Fundación Universitaria del Área Andina; magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Profesor universitario de contenidos *e-learning* en las áreas de la expresión digital, gestión de marca y transmedia. Actualmente explora la alfabetización transmedia con estudiantes de diseño gráfico mediante diferentes tecnologías del aprendizaje y el conocimiento, la cual facilita una experiencia de instrucción mediática para los aprendices que han pasado por métodos tradicionales de enseñanza y aprendizaje en la academia.

Alejandro Gómez Valencia

Periodista de la Universidad de Antioquia y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Se desempeñó como periodista durante nueve años en el periódico *El Colombiano* y actualmente labora como comunicador de información externa en la Universidad EAFIT. Su área de interés es la gestión y la producción de contenidos.

Ana Isabel Restrepo Patiño

Comunicadora social con énfasis en educación de la Universidad Católica Luis Amigó, magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Se ha

desempeñado como líder de relaciones públicas y prensa en Ruta N, y actualmente trabaja como jefe de comunicaciones en Contex Constructora.

Ana María Bolívar Noreña

Licenciada en Educación Musical, especialista en Artes de la Universidad de Antioquia y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Alterna el oficio de la docencia con actividades artísticas y responsabilidades administrativas: se ha desempeñado como jefe del Departamento de Artes y Humanidades del ITM, jefe del Departamento de Música y coordinadora de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y vicedecana de la misma Facultad. Desde estos cargos ha liderado distintos equipos interdisciplinarios y ha participado en el diseño y gestión de modelos académicos y culturales. Ha sido par académico para el Ministerio de Educación Nacional y asesora en procesos culturales y educativos en distintas entidades. Le apasionan los retos y desafíos que le dan sentido a su participación como ciudadana y profesional para el bien de la sociedad que compartimos.

Andrés Naranjo Ortiz

Publicista de la Universidad Pontificia Bolivariana, magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT y docente del programa de Diseño Gráfico de la Universidad Católica Luis Amigó. Creativo competente en la conceptualización y la realización de proyectos de comunicación gráfica y de imagen. Artista visual, creador de productos gráficos mediante la técnica del *collage* de tipo objetual y digital.

Ángela María Salazar Restrepo

Comunicadora social y periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana, especialista en Estudios Políticos y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Estudió inglés en el Manhattanville College en Nueva York. Durante su experiencia laboral ha trabajado en los diferentes canales regionales de la ciudad, en programas pensados para generar un impacto positivo en los ciudadanos, por lo que tiene experiencia en investigación sobre ciudad y actualidad.

Ángela Tobón Ospina

Comunicadora en Lenguajes Audiovisuales de la Universidad de Medellín y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Directora creativa en Máquina Espía Ficción y profesora de Cine argumental, Guion y del Módulo de Dirección en la Universidad de Medellín. Dirigió y escribió el guion del cortometraje *La nueva niña* (2008), proyecto seleccionado en varios festivales nacionales y

latinoamericanos en los que obtuvo premios y menciones especiales del jurado. Directora y guionista del cortometraje *Benjamín en tecnicolor*, ganador de la Beca a la Creación de la Alcaldía de Medellín 2010 en la categoría de realización de cortometraje. Fue seleccionada como joven talento en el Talent Campus Buenos Aires – Argentina 2012, en el marco del Festival BAFICI 2012. Actualmente desarrolla su ópera prima *El pabellón de los aburridos*, proyecto seleccionado en el Laboratorio Internacional de Guion de Cinefilia 2015, beca del Diplomado Internacional de Guion y Escritura Cinematográfica (FDC) de la Universidad Santiago de Cali, BAM PROJECT 2017 y ganador del premio bienal de Guion Doc Comparato. Directora de los cortometrajes *S.O.S.* y *Río de caracoles*, proyectos ganadores del FDC 2017.

Daniel Garcíatoro

Comunicador social-periodista y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Ha trabajado en estrategias enfocadas en comunicación para el cambio, en investigación social con comunidades víctimas del conflicto armado y con excombatientes en proceso de reincorporación, y en narrativas enfocadas en la memoria histórica del conflicto en Colombia. En el año 2014 recibió distinción especial del jurado del Círculo de Periodistas de Antioquia (CPA) por la investigación realizada para el programa Infrarrojo de Teleantioquia, titulada “Vejez ingrata: ¿qué hicieron ellos?”. En la actualidad es periodista digital de la revista *Generación Paz* e investigador de la movilización social y la participación ciudadana en la esfera pública digital.

Deicy Johana Pareja Montoya

Magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Trabaja en el área de comunicación organizacional en Comfenalco Antioquia. Fue editora digital de la empresa de tecnología Pragma y coordinadora de redacción del diario *El Tiempo*, en Medellín, medio en el que también fue reportera de derechos humanos y conflicto durante cuatro años. También trabajó en el periódico *El Mundo* en el área de derechos humanos, y en el diario *Q’Hubo*, cubriendo los temas de orden público. Estas experiencias le han aportado valor para la creación de contenido valioso y creativo, al igual que una gran sensibilidad para contar historias en diferentes formatos y su posicionamiento en la web.

Elizabeth Montoya Vélez

Especialista en Intervención Creativa, maestra en Artes Plásticas y técnica profesional en Fotografía; y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Es decana de los Programas en Prácticas Visuales de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, donde ha liderado los

procesos de autoevaluación y diseño curricular. A su vez, tiene a su cargo las áreas de fotografía, imagen digital, pensamiento creativo, diseño y elaboración de propuestas y proyectos artísticos, y los procesos de investigación-creación. También dicta cursos en la Colegiatura Colombiana en las áreas de estética, análisis visual e historias del diseño. Es profesora de cátedra en la Universidad EAFIT. Como docente y creadora se caracteriza por vincular las reflexiones personales a la construcción de imágenes que propicien un ejercicio de comunicación asertiva entre creador y espectador.

Estefanía Jiménez Tamayo

Comunicadora social y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. En los últimos años ha participado en el semillero de Narrativas Periodísticas de la Universidad EAFIT, en la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto armado en el municipio de Alejandría, en el Oriente Antioqueño (proyecto Memoria y Esperanza). Fue panelista del programa radial *Cambio de Frente*, emitido por Acústica, la emisora de la Universidad EAFIT. Entre sus intereses académicos se encuentra el mercadeo, la experiencia de usuario y las narrativas transmedia. Actualmente trabaja en el Centro para la Excelencia en el Aprendizaje (EXA) de la Universidad EAFIT.

Isabel Cristina Castaño Preciado

Diseñadora gráfica y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Ha participado en proyectos multidisciplinares de creación de contenidos digitales con ilustración, animación y diseño web. Le apasiona la ilustración y su aplicación en diferentes medios, impresos y digitales. Ha expuesto sus ilustraciones en Imagen Palabra (Bogotá y Medellín), en el Salón de Ilustración de Bello *Letras ilustradas* y en la exposición colectiva de arte visual *Creativos colombianos*, de la Alianza Colombo Francesa en Pereira. Actualmente es diseñadora gráfica en el Departamento de Comunicación de la Universidad EAFIT.

Jennifer Ballestas Avilez

Comunicadora social y magíster en Comunicación Transmedia. Actualmente trabaja como *social media manager* del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC). En 2016 creó El Parche Cultural, un proyecto que se dedica a difundir información de los eventos culturales y a promocionar el talento joven en la ciudad de Cartagena (Colombia). Ha trabajado gestionando las redes sociales del Centro de Fe y Culturas de Medellín y la Fundación Gabo. Le apasiona enseñar, las nuevas narrativas y contar historias en Instagram. En ese camino, ha formado y asesorado a más de cien emprendedores que desean mejorar sus habilidades comunicativas en esta red social.

Johan Sebastián Morales

Comunicador social-periodista y especialista en Gerencia de Proyectos de la Corporación Universitaria Minuto de Dios; magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Trabaja en el área de la comunicación organizacional en el sector educativo y en la docencia universitaria. Ha liderado procesos de diagnóstico, ejecución y evaluación de planes estratégicos de comunicación y mercadeo en ámbitos organizacionales, educativos y de gestión de la calidad. Director del Departamento de Comunicaciones de Uniminuto para Antioquia y Chocó.

Johny Galvis Mejía

Comunicador audiovisual del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Trabaja en la realización y producción de audiovisuales para la televisión, enfocados hacia la visibilización de los procesos sociales e históricos de las comunidades. En la actualidad explora nuevos procesos de producción que permitan la innovación en la manera de construir el relato audiovisual para múltiples pantallas y sus consumidores.

José Luis Acosta Sáenz

Comunicador social de la Universidad Católica de Oriente y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Se ha desempeñado como asesor de comunicaciones para la Diócesis de Sonsón. Ha sido docente de cátedra del Instituto de Formación para el Trabajo y el Desarrollo Humano (CETASDI) en temas orientados a las técnicas de la comunicación. Fue coordinador de comunicaciones del Tecnológico Coredi, enfocándose en el diseño, la ejecución y la evaluación de acciones para la promoción y el posicionamiento de marca.

Juan Felipe Mejía García

Comunicador en lenguajes audiovisuales de la Universidad de Medellín, especialista en intervención Creativa de la Colegiatura Colombiana y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Ha trabajado como creador de contenidos en diversos formatos y para múltiples plataformas en proyectos para el sector financiero, el educativo y el de entretenimiento. También ha gestionado y dinamizado comunidades en entornos digitales, haciendo investigación de competencia y mercado, para generar nuevos productos y servicios.

Juan Fernando Jaramillo Montoya

Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana y maestrando en Literatura de la Universidad de Medellín. Profesor en las áreas de

literaturas digitales y literatura infantil de la Universidad Pontificia Bolivariana, y profesor investigador de literatura hispanoamericana y filosofía del arte en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Autor de las novelas *Summer Wine* (Premio Barco de Vapor Biblioteca Luis Ángel Arango, 2015) y *La ciudad de los nidos* (2019), y de la antología de cuentos *Los afortunados* (Premio de Literatura de Envigado, 2018). Ha sido jurado en concursos nacionales de cuento infantil y ponente internacional en seminarios de literatura.

Juan Gabriel Jaramillo Vásquez

Comunicador audiovisual del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid y magister en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Trabaja en la producción y realización de contenidos audiovisuales, y lidera procesos de gestión, planeación, conceptualización y producción de contenidos para la comunicación pública. En el año 2016 fue productor ejecutivo y supervisor del proyecto *Elemental*, miniserie de televisión que realizó en coproducción con el canal regional Teleantioquia y el apoyo financiero de la ANTV. Es el coordinador del Centro de Producción y Medios del Tecnológico de Antioquia Institución Universitaria y participa como investigador en la línea de industrias creativas, difusión y apropiación social del conocimiento con el grupo Observatorio Público.

Kelly Marcela Velásquez Amaya

Maestra en artes plásticas y magister en Comunicación Transmedia. Su pasión es la creación y la producción artística en entornos de gestión cultural, diseño, comunicación e investigación. El ejercicio de observar, analizar e indagar le emociona e incentiva a producir, crear y materializar conocimientos. Tiene experiencia laboral en el desarrollo de contenidos en ecosistemas digitales, eb producción audiovisual y en proyectos artísticos, vinculada a planes de trabajo colectivo en divulgación y apropiación del conocimiento, además de la visualización de datos en el campo ambiental, científico y de las humanidades. Ha trabajado para entidades como el Área Metropolitana del Valle de Aburrá, el SIATA, la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad EAFIT, Amazon Conservation Team, GLOT, entre otras.

Manuel Alejandro Valencia Zapata

Comunicador social, candidato a magister en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Director de Comunicaciones del Grupo Argos. Es un profesional comprometido, con experiencia en el diseño y desarrollo de estrategias transmedia, de ecosistemas digitales, transformación cultural y cambio. Una de sus pasiones es escribir y compartir historias. Ha trabajado en medios impresos y digitales dirigidos a diferentes públicos de interés en sectores como el *retail*, las comunicaciones, la industria, y los sectores de energía e inversiones.

Manuela González Cabrera

Administradora de empresas del CESA y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Ha trabajado en el área de las comunicaciones, las relaciones públicas, el mercadeo y la publicidad, al igual que en la investigación académica, la traducción y la enseñanza de idiomas. Hace parte del Grupo de investigación en Comunicación y Estudios Culturales de la Universidad EAFIT, en el proyecto *Mujeres en los Salones Nacionales de Artistas, Colombia 1940-2016*. Profesora de cátedra del Centro de Idiomas de la Universidad EAFIT desde el 2017. Su interés en la comunicación transmedia nace a partir de un impulso por crear y desarrollar estrategias innovadoras para la educación y el intercambio cultural.

Manuela Recio Gómez

Ingeniera en Diseño de Entretenimiento Digital de la Universidad Pontificia Bolivariana y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Tiene conocimientos en tecnología y se ha desempeñado como programadora y diseñadora de juegos. Actualmente trabaja como *project manager* en Wizard Fun Factory.

María Camila Borrás Santiago

Comunicadora social y periodista de la Universidad de La Sabana, con especialización en Mercadeo. Trabaja en empresas del sector industrial y de las comunicaciones en Estados Unidos y Colombia, con responsabilidad regional/global en las áreas de ventas y comunicaciones, donde desarrolla estrategias de comunicación, eventos, actividades de motivación, contenidos y reportajes, con impacto en la fuerza de ventas y consumidores.

Natalia Moreno Londoño

Comunicadora en lenguajes audiovisuales de la Universidad de Medellín y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Ha trabajado en proyectos de transformación social en el campo de la educación, la salud pública y la conservación del medio ambiente. Durante 2018 y 2019 fue asistente de investigación en el proyecto *Diseño transmedia para la apropiación de archivos culturales: La Fanfarria Farragosa, el caso de León de Greiff* de la Universidad EAFIT, con el cual tuvo la oportunidad de participar en el proceso de diseño y desarrollo del Salón de Nuevas Lecturas de la Fiesta del Libro y la Cultura de Medellín en su versión 13.

Nicolás Arbeláez Rivera

Comunicador social y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Trabaja en comunicación corporativa y es profesor de Media Técnica en Comunicación Social en la Institución Educativa y Cultural Jesús Amigo del barrio 12 de Octubre, en la Comuna 6 de Medellín.

Paula Andrea Álvarez Patiño

Comunicadora audiovisual y multimedial de la Universidad de Antioquia y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Se ha desempeñado como coordinadora digital y consultora de contenidos web y experiencia de usuario para la Universidad Pontificia Bolivariana, fue asistente de investigación y comunicadora de información interna en la Universidad EAFIT y actualmente se desempeña como comunicadora digital en la Alcaldía de Medellín.

Sara Melissa Gallego Quiroz

Artista visual y profesora universitaria. Diseñadora de modas de la Colegiatura Colombiana y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Es confundadora del grupo *The Forest experimental*, el cual ha participado en diversos eventos artísticos en la ciudad y en el exterior, entre ellos *Exquisite Horse* en Los Ángeles (California) y el Festival de Arte, Nuevas Músicas y Experimentación Sonora de Puerto Rico. Desde hace varios años desarrolla su trabajo en el campo del arte audiovisual con procesos análogos y digitales, exploración con filmadoras intervenidas, arte genérico y animación 3D, e instalaciones. Hizo parte del proyecto *Diseño transmedia para la apropiación de archivos culturales: La Fanfarria Farragosa, el caso de León de Greiff* de la Universidad EAFIT. Ha trabajado con el *Cirque du Soleil* en el área de vestuario en los espectáculos *Quidam*, *Corteo* y *Varekai*. En el año 2017 presentó su obra *Interno-Externo* en la galería Eastern Bloc en la ciudad de Montreal, Canadá, como beneficiaria de las becas de estímulos del Ministerio de Cultura. En el 2019, su obra *INDORA* fue premiada con la Beca de creación de Videoarte para domo de Idartes, cuya proyección tuvo lugar en el Planetario de Bogotá en el marco del Festival Domo Lleno 2019 (www.wonderlandmystic.com).

Valeria Zapata Giraldo

Comunicadora social con énfasis en Periodismo Digital, magíster en Comunicación Transmedia de EAFIT y directora de Educación e Innovación Social en Esfera Viva. Participó como asistente de investigación en el proyecto “Desarrollo de un gestor de inteligencia colectiva y un marco de trabajo para el aprendizaje a través de la resolución colaborativa de problemas en entornos educativos transmediales” financiado por MinCiencias y la Gobernación de Antioquia.

Yuliola Ximena Flórez Castrillón

Comunicadora social y periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana y magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad EAFIT. Integrante del proyecto “S. O. S., un llamado a despertar”, ganador de la convocatoria Crea Digital 2019. Desde 2019 hasta la fecha trabaja en el desarrollo del proyecto “Lengua de señas

colombianas (LSC)”, un diccionario de vocabulario LSC-Español en línea, que tiene como objetivo disminuir la brecha idiomática que hay entre la población sorda y los oyentes. Actualmente trabaja en la creación y la recopilación de contenido para el artista Ron English, considerado en el panorama mundial como el padrino del arte callejero.



*Este libro se terminó de imprimir
en Artes y letras S.A.S
para la Editorial EAFIT
en el mes de diciembre de 2020*

*La carátula se imprimió en Earth Pact 297 gramos,
las páginas interiores en propalbeige 70 gramos.*

La fuente tipográfica empleada es Schneidler Bt.