

LAS FANTASMAGORÍAS DE ROBERTSON EN MADRID (1821) Y LA HISTORIA NATURAL DEL SIGNO

ROBERTSON'S PHANTASMAGORIA IN MADRID (1821) AND THE NATURAL HISTORY
OF THE SIGN

Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN

Universidad de Salamanca

frutos@usal.es

Carmen LÓPEZ SAN SEGUNDO

Universidad de Salamanca

maika@usal.es

Resumen: Aunque la fantasmagoría estableció un modo específico de organizar el discurso audiovisual y sirvió para consolidar a la linterna mágica como un medio de comunicación social, su estudio como objeto científico ha sido frecuentemente olvidado por las historias sectoriales de los medios de comunicación, de las artes plásticas o de las artes escénicas. Con el objetivo de superar esta indefinición conceptual, el presente artículo no busca aportar nuevos datos sobre la fantasmagoría sino que pretende interpretar los existentes desde el enfoque histórico-cultural, para así poder integrarla en el contexto de una 'historia natural del signo' en los términos que la planteó L.S. Vygotski.

Abstract: Although phantasmagoria established a specific way of organizing audiovisual discourse and served to consolidate the magic lantern as a medium for social communication, it has often been forgotten as an object of scientific study by the sectoral histories of the communication media, the plastic arts and the stage arts. With the aim of overcoming this conceptual lack of definition, or in other words, to try to endow it with the cultural relevance it deserves, the present article makes an attempt to explore phantasmagoria as an instrumental mediation, in the sense that this concept is understood in the historical-cultural approach, to then be able to assimilate it to the context of a 'natural history of the sign' in the terms posited by L.S. Vygotsky.

Palabras clave: Fantasmagoría. Linterna mágica. Mediación semiótica. Historia natural del signo. Historia de la comunicación.

Key Words: Phantasmagoria. Magic lantern. Semiotic mediation. Natural history of the sign. History of communication.

1. EL VALOR DE LA OBRA DE VYGOTSKI PARA LA CIENCIA CULTURAL

El enfoque histórico-cultural como orientación teórica y metodológica está basado en la obra de L.S. Vygotski (1896-1934), quien aplicó la lógica dialéctica y el materialismo histórico al estudio del desarrollo del hombre para tratar de explicar “la conducta mediante la historia de la conducta, la conciencia mediante la historia de la conciencia, la representación mediante la historia de la representación” (Álvarez y del Río, 2003: 94). Aunque el enfoque histórico-cultural tiene una larga historia de aportaciones -como bien resumen autores como Rosa y Montero, o Van der Veer-, su mayor mérito está asociado a la forma de concebir la producción del conocimiento científico. Una concepción que tiene vigencia en la medida que propone un acercamiento epistemológico complejo, que en palabras de Rodríguez Arocho (2010: 36) puede resumirse como aquel que está basado en una lógica dialéctica y sistémica que reconoce como punto de partida la subjetividad del investigador, que se opone al reduccionismo metodológico, que aboga por aproximaciones cualitativas, y que entiende la causalidad como multideterminada. Un punto de vista que critica la actividad científica asociada al paradigma epistemológico de la simplicidad que por su parte apuesta por la construcción de un conocimiento pretendidamente objetivo, que debe fragmentarse para estudiarse de forma cuantitativa y que trata de establecer relaciones lineales de causa y efecto (Rodríguez Arocho, 2010: 36).

En el epílogo al volumen III de las *Obras escogidas* de Vygotski, Matiushkin recuerda el carácter exploratorio y contradictorio de su trabajo: “Vygotski, a partir de los conocimientos existentes en su época, proponía soluciones generales y con frecuencia contradictorias. Su mérito estriba en que justamente esa contradicción permitía que se vieran con mayor claridad los problemas a resolver” (1995: 370). Un carácter que encaja con el objetivo principal de Vygotski: tender puentes entre las ciencias naturales y las ciencias humanas para encontrar respuestas que fueran válidas tanto a nivel natural o biológico, como a nivel humano o cultural. Para conseguir dicho propósito, Vygotski enfatizó el papel que juegan las mediaciones –instrumentales y sociales- en la formación y el desarrollo del ser humano y llegó a la conclusión de que nuestros sistemas de pensamiento son fruto de la interiorización de procesos de mediación semiótica desarrollados por y en nuestra cultura. De este modo, establecer una historia de la construcción por la humanidad de estos instrumentos y de sus operaciones sería tanto como formular una historia de la construcción de nuestra propia mente. Por esa razón Vygotski propuso constituir una historia natural del signo a partir de la evolución sistemática del complejo mediacional que, en su conjunto, condiciona y posibilita el desarrollo de las funciones superiores de una persona, de una generación y de una cultura.

Para entender una historia natural del signo desde ese punto de vista es necesario definir primero el concepto de instrumento psicológico según Vygotski. Extendiendo la observación hecha por Marx de que nuestra especie se distingue por el uso de herramientas con las que cambia la naturaleza, Vygotski entendió el instrumento psicológico como todo aquello que cambia la mente humana:

Desde el nudo en el pañuelo para recordar una tarea que debe ser realizada hasta una moneda, y por encima de todo, el lenguaje y todas las "tecnologías de la comunicación con las que el hombre construye cualquier representación externa que más tarde se incorporará mentalmente, se interiorizará (Álvarez y del Río, 2003: 99).

El concepto de mediación semiótica es esencial para entender el calado científico de la historia natural del signo que propone Vigostky. Un término que le permite comprender los procesos mentales superiores humanos como procesos de la actividad mediada sólo posible gracias a la regulación que ejercen los instrumentos psicológicos en los sujetos en contextos sociales de relación. Puesto que no es posible el desarrollo de los procesos mentales superiores sin la presencia de la actividad mediada instrumental y socialmente, la clave de 'ser humano' no se encuentra en el individuo, sino fuera de él, en la cultura, que ha ido aquilatando durante generaciones formas colectivas históricamente determinadas y productos socialmente estructurados que toman forma de instrumentos, que construyen o conforman las condiciones de interacción social. En ese sentido, la mente humana no es una entelequia sumida en un vacío social, es ante todo una entidad mediada que se ajusta a la dinámica social, a la vez que la transforma activamente.

El concepto de mediación semiótica de Vigostky y las teorías propuestas a partir de él se han constituido en un importante eje del pensamiento cultural actual. Entre los polos opuestos del viejo debate sobre si los humanos somos lo que somos por la herencia biológica o por el ambiente cultural, parecen irse imponiendo las teorías intermedias que aceptan la doble influencia de ambas fuentes de impacto. Vygotski fue pionero también a la hora de señalar la enorme influencia de los medios de comunicación en el cambio de la mente humana. De hecho, se anticipó a las tesis de autores como Marshall McLuhan al proponer la idea de 'mediación semiótica' y al estudiar las extensiones tecnoculturales en sentido amplio, en cuanto que sistema nervioso artificial que multiplica virtual y exponencialmente las potencias humanas, y no en el sentido restringido de 'media' como 'medio de comunicación de masas'. Una orientación teórica de gran trascendencia que implica que las culturas diseñan funciones mediadas propias y que en Vygotski se traduce en una preocupación por desarrollar una historia natural del signo entendida

como la histórico-génesis del complejo escenario de interacción en que cada mediación semiótica aparece mediada por muchas otras.

En sintonía con Vygotski, Del Río y Álvarez apuestan por construir una historia natural del signo que logre el mismo objetivo que las ciencias naturales han conseguido con la historia natural sobre los especímenes de plantas y animales: un trabajo de campo que permita inventariar y analizar las ‘extensiones tecnoculturales’. Para ello, han estudiado las mediaciones instrumentales y en qué medida transforman el medio cultural en un “medio físico mentalizado o psicologizado que da soporte funcional a la mente distribuida” (Del Río y Álvarez, 2011: 10). Para comprenderlas mejor Del Río *et al.* han dividido las mediaciones instrumentales en cinco grupos o ‘familias’: los escenarios culturales; los artefactos culturales o medios de comunicación; los sistemas simbólicos; las estructuras formales de representación, y los contenidos vitales vehiculados (2004: 30-32). Cómo operan esos cinco grupos de mediaciones instrumentales es un frente de trabajo científico emergente al que pretende unirse el presente texto al articular al estudio de la fantasmagoría según dichas ‘familias’.

La fantasmagoría como un espectáculo vinculado al uso sistemático de las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica fue conocida en toda Europa a partir del primer cuarto del siglo XIX, sobre todo, a partir del estreno en París en 1798 de las sesiones del francés Étienne-Gaspard Robert, más conocido con el sobrenombre de Robertson. Hasta finales de 1830, Robertson ofreció sus fantasmagorías en París, y durante cortos periodos de tiempo, se trasladó a otras capitales europeas para exhibir su espectáculo: Berlín, entre noviembre de 1809 y febrero de 1810; Praga, en diciembre de 1810; o Madrid, entre enero y febrero de 1821. Para conseguir tal fin, se ha elegido analizar el caso representativo de las fantasmagorías ofrecidas por Robertson en Madrid, tanto por su importancia histórica como por su tradición historiográfica; no en vano, dichas funciones han despertado desde hace décadas el interés de investigadores como Varey, Muller, Bird o Díaz Cuyás.

Cuando ha sido tenida en cuenta como objeto de estudio, la fantasmagoría ha sido infravalorada o conceptualizada de forma confusa al asociarla con términos tan ambiguos, controvertidos y alienantes como los de precine o parateatro (Frutos, 2008: 163-166). Es cierto que la fantasmagoría ha recibido un nutrido y valioso trabajo histórico en cuanto objeto de diversas áreas de conocimiento científico y humanístico -por ejemplo, el asociado a la historia de la linterna mágica-, pero si se atribuye valor al enfoque histórico-cultural, quedaría casi todo el trabajo por hacer si lo que se pretende es integrarlas en una hipotética historia natural del signo. Por esa razón, a continuación lo que se propone es el desarrollo de un primer estudio exploratorio, que partiendo del caso de las sesiones ofrecidas por Robertson en Madrid en 1821, contraste si la fantasmagoría es susceptible de ser interpretada como una mediación semiótica de

carácter instrumental. Una exploración que tiene el claro objetivo de fomentar el estudio de la fantasmagoría como un eslabón más de una 'historia natural del signo' todavía por desarrollar y que daría cabida de forma sincrónica a todo tipo de mediaciones semióticas instrumentales: desde las primeras formas orales y literarias o los espectáculos populares previos al siglo XX -magia, circo, linterna mágica o panorama- hasta los grandes medios de comunicación social -prensa, cine, radio, televisión e internet-, pasando por cualquier muestra procedente de las artes plásticas y escénicas.

2. LOS ESCENARIOS CULTURALES DE LA FANTASMAGORÍA DE ROBERTSON EN EL MADRID DE 1821

Si se repasa de forma breve la historia del término 'fantasmagoría' asociado a un contexto sociocultural concreto -Madrid, primer cuarto del s. XIX-, se deduce que remite a un tipo de espectáculo bien conocido y documentado. Gracias a los anuncios en el *Diario de Madrid* se puede seguir la pista de las fantasmagorías ofrecidas en la capital española desde la primera década del s. XIX. La primera noticia informa de su presencia de marzo a mayo de 1807, y del 27 de septiembre de 1809 al 27 de diciembre de 1811. En los años 1812 y 1813 no aparece ningún anuncio. Reaparecen del 30 de enero al 19 de junio de 1814. Y se dan con continuidad desde el 15 de noviembre de 1815 al 31 de diciembre de 1819. En dichas crónicas quedan documentados algunos de los espacios públicos en que tuvieron lugar: Calle Fuencarral; Calle de Santa Isabel, frente al pasadizo de San Juan de Dios; Calle de la Victoria; Calle de Bordadores; o la Calle del Caballero de Gracia, frente al Oratorio. Los responsables de estas fantasmagorías también aparecen citados: Bernardino de Rueda, discípulo del famoso Giuseppe Pineti; o Juan González Mantilla, profesor de física experimental y mecánica. Asimismo, algunos anuncios ofrecen breves descripciones que pueden ser útiles para entender la naturaleza del espectáculo. Por ejemplo, el *Diario de Madrid*, el 30 de noviembre 1809 anunciaba que "seguirán la fantasmagoría, en la que aparecerán espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y la cabeza del gran Confucio, la que hace todas las gesticulaciones y movimientos que una natural; dando fin con el chistoso baile de las brujas. Intermediado todo con excelentes armonías". El mismo diario, el 20 de mayo de 1810 describía "las ilusiones de fantasmagoría" de una "primorosa y nueva escena de las aves nocturnas, en la que los espectadores advertirán que dichas aves se les acercan a la vista, y creyendo que verdaderamente lo son, irán a separarlas con la mano, y desaparecerán de un lugar a otro". Y el 29 de mayo de 1814, el estreno de una nueva "escena titulada el *Mágico*, con una tormenta de mar y naufragio de naves", en cuyos "fuegos pírnicos se manifestará el retrato de nuestro augusto monarca el Sr. D. Fernando VII"; al que "seguirán varias ilusiones de fantasmagoría".

De esta forma, cuando Robertson llegó al madrileño Teatro del Príncipe en enero de 1821 con sus fantasmagorías, se encontró con un público que conocía y valoraba la naturaleza de su espectáculo. De ahí quizás que no sólo los diarios locales ofrecieran cumplida cuenta de sus funciones, sino que publicaciones de mayor empeño quisieran glosar las virtudes del espectáculo de Robertson. El profesor y naturalista Juan Meig debió quedar tan gratamente impresionado por la experiencia que tuvo en el Teatro del Príncipe que apenas unos meses después de ser testigo de la fantasmagoría publicó *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson*, un amplio relato en el que informó con detalle de las fantasmagorías ofrecidas por el francés Robertson en la capital española. En su texto, Meig dejaba bien claro que no era la primera vez que asistía a una fantasmagoría: “Yo había visto en mi juventud, hace más de treinta años, las ilusiones de fantasmagoría muy bien ejecutadas” (1821: 55). Meig hacía gala de estar perfectamente informado de la fama alcanzada por las fantasmagorías de Robertson: “La fantasmagoría de Robertson era una de las mejores que se han visto en París de veinte años a esta parte, y sin disputa la más a la moda” (1821: 56). Y la narra con una anécdota muy ilustrativa: “Me acuerdo de una temporada en que se había hecho tan de moda la fantasmagoría, que las señoras en lugar de hablar de trajes, de bailes, paseos y comedias, no se ocupaban en sus tertulias y sueños sino de espectros, de silfos y visitas nocturnas” (1821: 56).

La resonancia pública de las fantasmagorías de Robertson fue alcanzada en gran parte gracias a un complejo sistema de mediaciones instrumentales, en el que la puesta en escena fue esencial. Por ello, habría que tener en cuenta qué papel jugó el Teatro del Príncipe como escenario “psíquico-funcional” (Del Río, et al., 2004: 31) en la fantasmagoría de Robertson, no sólo como contenedor de la acción psíquica humana, sino como “medio nervioso, medio corticalizado y convertido en tejido vivo de la mente” (Del Río, et al., 2004: 31).

Los escenarios culturales de las fantasmagorías recuerdan que éstas fueron productos culturales de una época y de un lugar concreto, y como tales, sólo pueden apreciarse plenamente si son consideradas espectáculos muy dinámicos y que se adaptaron a contextos situados muy diversos. Tampoco conviene olvidar que el espectador que penetraba en los límites mágicos de la sala fantasmagórica era testigo de una experiencia nada común. Al menos así lo relataban algunos testimonios de la época -como el de García y Castañer, en *La magia blanca descubierta, o bien sea arte adivinatoria, con varias demostraciones de física y matemáticas-*, cuando se referían a las fantasmagorías: “Los que no tienen conocimiento alguno de la teoría de esta diversión están firmemente persuadidos que los espectros revolotean alrededor de la sala y van a precipitarse sobre ellos. La mayor parte de los espectadores no pueden prescindir de cierto temor, cuando los ven aparentemente correr hacia ellos” (1833: 165). García y Castañer también describía cómo la fantasmagoría conseguía sus efectos visuales y su genealogía mediática:

Las vistas espantosas comparecen al principio como un leve punto, mas ellas toman gradual y rápidamente un gran aumento, y esto es lo que da la apariencia de precipitarse hacia los espectadores. La fantasmagoría, sin embargo, no es más que una modificación de la linterna mágica (1833: 166).

Una modificación de la linterna mágica que no obstante aportaba numerosos elementos escénicos que convertían a la fantasmagoría en un espectáculo original, ya que estaba compuesta por distintos números intercambiables, contaba con fundidos, sobreimpresiones, imágenes en movimiento, alocuciones y efectos sonoros. Y todo ello era posible si se contaba con una sala tapizada en negro, con un espacio mínimo de 25 m. de largo y 8 de ancho, que incluyera una tarima reservada para las experiencias de aproximadamente un metro de altura. En ese espacio, la pantalla de proyección, disimulada hasta el comienzo de la sesión por una cortina negra, dividía la sala en dos partes: por un lado, un fondo de 8 m., reservado al fantoscopio que guardaba el misterio de las fantasmagorías, y por otro, unos 15 m. para alojar al público. Meig describió el escenario madrileño del Teatro del Príncipe en los siguientes términos:

La sala está entapizada de negro, las mesas cubiertas de calaveras y otros huesos, se excitan llamas, relámpagos, vapores, truenos y otros ruidos extraños, y todo esto asusta al espectador, irrita su imaginación haciéndola susceptible de recibir todas las impresiones que quiere darle el taumaturgo (1821: 48).

3. ROBERTSON EN MADRID Y SUS ARTEFACTOS CULTURALES

Reformulando las tesis de McLuhan, Bruner (1972: 45) sostiene que la evolución del ser humano está hecha de sucesivas cadenas de extensiones-amputaciones, que como si fueran prótesis, reorganizan sus procesos cognitivos. De esta forma, los medios de comunicación social serían prótesis cognitivas que sirviéndose de artefactos culturales seleccionan, recogen, almacenan y vehiculan el conocimiento en formas representacionales. Para analizar desde este punto de vista las fantasmagorías madrileñas de Robertson lamentablemente los diarios de la capital no ofrecen muchos detalles que proporcionen exactas reconstrucciones de los artefactos que intervinieron en las sesiones. Afortunadamente, Meig sí resume los nuevos artefactos culturales que llevaron el peso del espectáculo madrileño de Robertson. En primer lugar, haciendo énfasis en su adscripción mediática:

Se sabe que los espectros de la fantasmagoría no son, hablando con propiedad, más que las imágenes amplificadas de una gran linterna mágica perfeccionada, en las cuales se intercepta toda luz fuera del contorno de las figuras, ocultando al espectador todas las partes del aparato, a excepción del lienzo ó telón sobre que se pintan las fantasmas (1821: 58).

Y en segundo término, desvelando el secreto asociado a la proyección de imágenes: “Aumentando gradualmente el tamaño de estas imágenes, el espectador por consecuencia de una ilusión óptica, cree ver la fantasma corriendo hacia él, y viceversa disminuyendo sus dimensiones” (1821: 58).

La linterna mágica perfeccionada que cita Meig -denominada por Robertson ‘fantascopio’- era responsable del dinamismo visual de la fantasmagoría. Situada detrás de la pantalla, la linterna tenía ruedas que permitían el acercamiento o alejamiento silencioso respecto de la tela, para aumentar o disminuir el tamaño de las imágenes, sin que el público se percatara de la maniobra. Sus imágenes como recuerda Meig eran “susceptibles de representarse no solo sobre el lienzo, como en la fantasmagoría común, sino también en la niebla, humo o vapor fijos y condensados convenientemente” (1821: 64). Además, gracias a un ingenioso sistema que hacía las veces de rudimentario obturador, las sombras aparecían y desaparecían en la pantalla.

Junto a los artefactos sonoros que sirvieron para completar la ilusión fantasmagórica -como la música de la armónica de cristal-, Meig describió como las imágenes que se empleaban para las proyecciones de fantasmagoría estaban “la mayor parte, pintadas sobre vidrios ennegrecidos exactamente en todas aquellas partes que no deben ser luminosas sobre el lienzo” (1821: 59). Y como podían utilizarse en el lugar de los vidrios pequeños cuerpos opacos como bajorrelieves o medallas, o el modo en que estas proyecciones podían ejecutarse “no solo a la luz de las lámparas, sino también a la del sol introducido en una sala obscurecida artificialmente” (1821: 59).

Además de los espectros, ángeles, diablos o figuras mitológicas que se representan comúnmente sobre el telón fantasmagórico, Meig expuso cómo se vio también con frecuencia en el espectáculo de Robertson “otra clase de fantasmas, que causan gran sorpresa y cuya construcción está fundada en un principio muy diferente” (1821: 59). De esta forma es muy posible que en Madrid el linternista francés añadiera a la imagen principal emitida por su fantoscopio, por ejemplo, el detalle del paso de un murciélago. Para ello, habría tenido que contar con la participación de un ayudante, el cual portando una pequeña linterna mágica sujeta con correas podría haber proyectado dicho motivo desde un lugar oculto, para así no desvelar el misterio.

4. LOS SISTEMAS SIMBÓLICOS DE LA FANTASMAGORÍA DE ROBERTSON

De acuerdo con Goodman (1977: 132) un sistema simbólico -o un lenguaje- se caracteriza por ser un conjunto de elementos -palabras, números, formas o notaciones musicales- articulados mediante reglas o convenciones que se utilizan de maneras especificadas según los diversos campos culturales de referencia. Los contenidos que se vehiculan a través de los distintos medios o artefactos culturales -el periódico, la radio, el ordenador, la linterna mágica, el lienzo o el libro- se han de codificar antes en sistemas simbólicos para poder insertarlos en esos medios: "hasta el punto de poder afirmar que los mismos, sin los sistemas simbólicos, son tan inconcebibles como las matemáticas sin números" (Salomon, 1979: 3). Como ningún medio o artefacto está asociado a un sólo sistema simbólico, ni ningún sistema simbólico sirve sólo a un solo medio, no se debe identificar a un medio con un sistema simbólico de forma unívoca. Es decir, por mucho que resulte dominante, no se puede identificar a la fantasmagoría sólo con el sistema simbólico visual, sino que es necesario reconocer que estaba también mediada por un conjunto de códigos de carácter auditivo y lingüístico.

De hecho, en sus fantasmagorías, Robertson -siempre acompañado de uno o varios ayudantes- mantenía viva la atención del espectador mediante la dirección de una puesta en escena que combinaba simultáneamente las imágenes proyectadas por la linterna mágica, la recitación de textos y la interpretación de alguna melodía musical, que al tiempo que creaba una atmósfera apropiada, servía para aislar al espectador del ruido del sistema o de los comentarios del público. Todo este conjunto estaba siempre subordinado al relato visual y a sus intervenciones como maestro de ceremonias para crear ambientes sonoros expresivamente intencionados.

Para entender el modo en que ese complejo de sistemas simbólicos se articulaba en las fantasmagorías de Robertson puede ser ilustrativo describir el pasaje ofrecido en Madrid y titulado *Tambor de los muertos*. El cuadro se iniciaba con un resplandor coloreado e indeterminado que manchaba la tela, producido por los quinqués del fantoscopio y una placa de vidrio que representaba la cabeza de Medusa. A medida que el aparato retrocedía silenciosamente, la imagen crecía, hasta que quedaba nítidamente enfocada y alcanzaba un gran tamaño. Mientras tanto, la música de la armónica de cristal y el ruido producido por un tam-tám chino elevaba al máximo la intensidad dramática. La maniobra era reversible, hasta que aparecía de nuevo un resplandor confuso. El terror que podían sentir los espectadores llegaba al máximo cuando el efecto óptico provocado por la animación de la placa se combinaba con el movimiento interno de los ojos de la Medusa en su placa animada, pues, según el mito, ese personaje transformaba en piedra a todos el que tropezaba con su mirada.

Como bien muestra el *Tambor de los muertos*, la ambientación sonora de las fantasmagorías estaba compuesta por instrumentaciones musicales y ruidos descriptivos. Robertson se sirvió de ella para crear efectos psicológicos durante sus funciones, tal y como él mismo refiere en sus memorias:

Qu'on use avec réserve de cet instrument au bruit éclatant et terrible, et seulement dans les momens importants. Un objet quelconque, la tête de Méduse, par exemple, qui aura l'air de venir de loin pour se jeter sur le public, produira plus d'effet si cet instrument est frappé violemment au moment où cette tête aura acquis son plus grand grossissement (Robertson, 1831: 357).

La ambientación sonora de las fantasmagorías de Robertson se complementaba con sus comentarios. De esta forma, el linternista francés desempeñaba una importante función narrativa: sus comentarios esporádicos resumían la sabiduría acerca de la historia o expresaban juicios de valor, sentencias, reflexiones... Robertson relató en sus memorias las palabras que empleaba para introducir su espectáculo:

Ce qui va se passer dans un moment sous vos yeux, messieurs, n'est point un spectacle frivole; il est fait pour l'homme qui pensé, pour le philosophe qui aime a s'égarer un instant avec Sterne parmi les tombeaux (Robertson, 1831: 278).

Unos comentarios que enfatizaban la mentalidad contemporánea que rodeaba a las fantasmagorías, aquella que percibía con naturalidad la convivencia entre la magia de la alquimia y de la razón ilustrada:

Je veux parler de la terreur qu'inspirent les ombres, les caractères, les sortilèges, les travaux occultes de la magie; terreur que presque tous les hommes ont éprouvée das l'age tendre des préjugés, et que quelques uns conservent encore dans l'âge mur de la raison (Robertson, 1831: 279).

5. LAS ESTRUCTURAS FORMALES DE REPRESENTACIÓN DE LA FANTASMAGORÍA MADRILEÑA

Del Río, *et al.* sostienen que cualquier discurso sólo es accesible si uno se apodera del "empaquetado cognitivo" (2011: 33). Los sistemas simbólicos son la parte más visible de ese embalaje. Pero hay partes menos visibles: las estructuras formales de representación, intermedias entre sistemas simbólicos y contenidos, que son aprendidas en general de forma inconsciente: géneros, formatos, esquemas, categorías o conceptos populares y

científicos, etc. Las estructuras formales de representación de la fantasmagoría remiten a la existencia de un esquema previo que favorece su percepción, comprensión y recuerdo. Unas estructuras de 'empaquetado cognitivo' que desde el punto de vista del enfoque histórico-cultural no sólo remiten a los aspectos técnicos y formales de la representación, sino más bien -y sobre todo- a una fórmula para organizar y ejecutar una actividad humana de carácter comunicativo. Unas estructuras estables que permitieron al espectador de las fantasmagorías del primer cuarto del siglo XIX el relativo dominio de sus procesos de atención, búsqueda y procesamiento. Y que al mismo tiempo facilitaron al 'maestro de ceremonias' la organización de manera estable y pautada de sus rutinas y habilidades de producción y exhibición de las fantasmagorías.

El género quizás sea la estructura formal de representación más y mejor estudiada y que de forma más clara puede ser analizada en la fantasmagoría. El género como instancia mediadora de carácter instrumental permite articular determinados elementos expresivos -de la linterna mágica como 'artefacto' comunicativo- con determinados mecanismos de circulación de contenidos -de la fantasmagoría como mediador social-. Las reflexiones clásicas de Mijail Bajtin (1982: 282) respecto al concepto de género discursivo son útiles a la hora de entenderlo en sintonía con el enfoque histórico-cultural, como un tipo relativamente estable de enunciado elaborado en las diversas esferas de acción de la actividad humana. De la propuesta de Bajtin conviene rescatar aquella que relaciona la formación de un tipo de textos con el perfil de los sujetos que ese mundo compone y requiere. Así, la noción de género no sólo se refiere a una categoría estética, sino que define diversos funcionamientos del lenguaje en la esfera de lo social. De ahí la posición privilegiada del concepto de género dentro del pensamiento bajtiniano, particularmente cuando define su función mediadora entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua, al poner énfasis en su dimensión más socio-histórica que formal, y expone que las transformaciones del género deben ser puestas en relación con los cambios sociales (Bajtin, 1982: 254).

Si se aplica este enfoque para analizar la fantasmagoría como género sería preciso dar cuenta del complejo sistema en el que intervienen los sujetos creadores y los receptores, los elementos textuales, la figura de narrador, o los dispositivos específicos de expresión y el contexto social, es decir, el conjunto de sus condiciones de producción y de reconocimiento. Y muy probablemente se llegaría a la conclusión de que el término 'fantasmagoría' sirvió para delimitar el campo de juego de su comunidad interpretativa, al funcionar como un sistema de expectativas para los destinatarios, y como un modelo de producción textual para los emisores, sobre todo, cuando este tipo de producción de contenidos audiovisuales se institucionalizó y se incorporó al sistema comunicativo.

Como la fantasmagoría hundía sus raíces tanto en los rituales mágicos como en los experimentos científicos, para comprender la naturaleza del género asociado a la

fantasmagoría de Robertson, es necesario situarse en una Europa en transición entre un modelo de cultura popular medievalista y la incipiente cultura de masas propia de la dramaturgia barroca. Una cultura popular por definición heterogénea, informal, participativa y desenfadada -que se plasmaba en espectáculos donde el mundo se representaba en continuo cambio- frente a la emergente cultura urbana guiada por la curiosidad ilustrada y por su lucha contra la superstición. Desde este punto de vista resulta fácil entender las palabras de Meig escritas al hilo de las sesiones fantasmagóricas madrileñas oficiadas por Robertson: "Se sabe que Schwedenborg, Schtceper, Cagliostro y otros impostores, y aún probablemente los sacerdotes egipcios y los judíos, han empleado estas ilusiones mas ó menos perfectas para hacer creer a la multitud que se hallaban en relación con los espíritus" (1821: 54). Meig volvía a incidir en la facilidad de "imponer a los ignorantes, a las gentes débiles y supersticiosas este género de ilusiones", y en la dificultad de hacer lo mismo con las personas instruidas: "estas las miran de diferente modo, admiran la industria del artista, se asombran algunas veces suspendiendo el juicio, pero jamás toman estas experiencias por más de lo que son en realidad" (1821: 55).

El espectador madrileño de la sesión de fantasmagoría de Robertson tuvo la percepción de ser testigo de una experiencia esotérica única, es decir, tuvo el privilegio de acceder a un conjunto de conocimientos, tradiciones o prácticas que eran secretas o incomprensibles. Así lo deja bien claro el propio Meig cuando trata de definirla: "La fantasmagoría o el arte de hacer aparecer fantasmas, espectros y otros espíritus por medios artificiales, 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). Una definición que es abiertamente reconocible cuando años más tarde se incorpora el término 'fantasmagoría' a la edición de 1832 del Diccionario de la Real Academia Española describiéndola como el "Arte de representar fantasmas por medio de una ilusión óptica" (1832: 344).

Si se trasciende el caso madrileño de la fantasmagoría de Robertson -y se tiene en cuenta en qué medida pudo acentuar el compromiso del espectáculo con su contexto social-, es posible afirmar que la fantasmagoría tuvo el mérito de participar en la 'construcción' de un nuevo espectador, en el sentido que lo planteó Crary (3): "The break with classical models of vision in the early nineteenth century was far more than simply a shift in the appearance of images and art works, or in the systems of representational conventions". Crary sostiene que en el primer cuarto del siglo XIX se produjo un cambio social e individual profundo cuya naturaleza "it was inseparable from a massive reorganization of knowledge and social practices that modified in myriad ways the productive, cognitive, and desiring capacities of the human subject" (1992: 3). Un cambio profundo también protagonizado por la fantasmagoría, convertida en un 'género

discursivo' a imitar, no sólo para las nuevas generaciones de linternistas, sino en general, para todo aquél que se dedicara a las artes plásticas, escénicas o visuales a partir del siglo XIX. Por ejemplo, las funciones madrileñas de Robertson pudieron influir de una manera directa en la elaboración de las pinturas negras de Francisco de Goya. Priscilla Müller y, más recientemente, Wendy Bird han defendido la relación existente entre las fantasmagorías y las obras que el pintor realizó coincidiendo con la estancia de Robertson en Madrid. En el contexto escénico español, la fantasmagoría influyó en la denominada 'comedia de magia', dado que la mayor parte de los instrumentos utilizados para conseguir sus característicos efectos audiovisuales estaban estrechamente relacionados con la linterna mágica y sus efectos fantasmagóricos: desde el vuelo de objetos y personas, hasta transformaciones, apariciones y desapariciones, cambios de escenario o transparencias. Por último, la fantasmagoría no sólo estuvo detrás de infinidad de veladas de linterna mágica o de escenas pictóricas y teatrales, sino que inspiró directamente muchas películas primitivas. Por ejemplo -y ahora trascendiendo el contexto español-, en *Faust et Marguerite* (1897) de Georges Méliès, donde una joven se transformaba en diablo, en ánfora o en un ramo de flores. O en una serie de producciones de 1902, tituladas *Vues fantasmagoriques (Scènes de genre et à transformations)*, y que ponen de manifiesto cuánto debieron los hermanos Lumière a la fantasmagoría.

6. LOS CONTENIDOS DE LA FANTASMAGORÍA EN EL MADRID DE 1821

Del Río *et al.* señalan que un contenido es cualquier referente de la realidad vehiculado mediante uno o varios mecanismos de mediación semiótica (2004: 32-33). La realidad de referencia puede ser desde una anotación en una agenda, una película, una noticia de prensa, un refrán o una leyenda y puede pertenecer al entorno físico o a la realidad simbólica. Dado su carácter de crónica de una revuelta popular -Robertson estrenó sus fantasmagoría en 1789, en pleno auge de la Revolución Francesa-, las originales fantasmagorías del linternista francés conservaron su carácter informativo y su contenido político durante dos décadas de exhibición por toda Europa. Seguramente por esa razón hubo que esperar hasta el Trienio Liberal (1820-1823) para que pudieran estrenarse en España. Por eso no sorprende que cuando el 22 de enero de 1821 Robertson anunció en la prensa de Madrid su espectáculo puso énfasis en sus contenidos informativos, en la serie de retratos de personajes célebres entre los que incluyó una selección de figuras nacionales contemporáneas -Antonio Quiroga, Rafael de Riego, Miguel López Baños y Arco Agüero, los generales que habían repuesto la Constitución liberal-, con otras celebridades históricas -Cervantes, Hernán Cortés o don Pelayo-, y universales como Voltaire, Rousseau, el Papa Pío VII o Pedro el Grande. Es significativo que Robertson

evitara mostrar la imagen de Fernando VII en Madrid, pues era del dominio público que se había visto obligado a aceptar el poder limitado de un monarca constitucional, que estaba vetando sistemáticamente las reformas liberales y que, de hecho, tardaría sólo dos años en restaurar el absolutismo.

Junto a los contenidos informativos, el repertorio madrileño de Robertson estuvo plagado de contenidos narrativos y directivos. Poseedor de una sólida cultura clásica, Robertson extrajo una parte importante de ellos del Antiguo Testamento y de la mitología griega, combinando estas fuentes con escenas trágicas y cómicas, fantásticas o moralizantes procedentes de la literatura o basadas en sucesos de candente actualidad. Podría decirse que la muerte constituyó su principal contenido narrativo y directivo: representada mediante esqueletos, sepulcros, máscaras mortuorias o cementerios, la muerte fue para Robertson el motivo dramático por excelencia y fue evocada mediante escenas con una atmósfera misteriosa, en sintonía con las novelas góticas que hicieron furor en las postrimerías del siglo XVIII. Sus fantasmagorías estaban pobladas de ruinas bañadas por la luz de la luna, de cementerios atravesados por el vuelo de murciélagos, de claustros en los que aparecen novicias en busca de su amante...Y también de criaturas monstruosas, porque, curiosamente, en el universo de este antiguo clérigo no aparecen ángeles, pero sí demonios y diablos, orejas de lobo, colmillos de jabalí, alas de murciélago, garras y espolones que crecen indistintamente en los cuerpos de hombres y mujeres. Criaturas híbridas se mezclaban con figuras de la mitología, como cabezas de Medusa, serpientes o grifos alados. El ser humano, excepto cuando se trataba de grandes personalidades, solía estar representado por monjes, ermitaños y avaros. Y las mujeres eran vírgenes, novicias, religiosas, brujas o pitonisas.

Si los cuatro grupos de mediaciones instrumentales antes citados -escenarios, artefactos, sistemas simbólicos y estructuras- constituyeron la forma del discurso de las fantasmagorías, de un modo general se puede considerar que los contenidos habrían sido el centro estratégico de su discurso. Un centro compuesto por noticias, por experiencias científicas y religiosas, por mitos y novelas, o refranes y diálogo cotidiano, es decir, por casi todo el repertorio de contenidos informativos, narrativos y directivos de una cultura que rigen la actividad y el pensamiento humano, y que aparecen siempre a su vez mediados por los artefactos, codificados por los sistemas simbólicos, organizados por las estructuras, y enmarcados por los escenarios de la fantasmagoría.

Otra fórmula válida para aproximarnos al contenido de las fantasmagorías madrileñas de Robertson sería establecer qué resonancias vehiculó el término –o la linterna mágica como medio o artefacto asociado- en otros creadores contemporáneos. Por decirlo parafraseando a McLuhan: con qué contenido se asoció en el contexto español el medio ‘fantasmagoría’ -o ‘linterna mágica’- como mensaje. Y en este sentido resulta ilustrativo el caso de Mariano José de Larra, que no sólo reconoció la trascendencia cultural que

había alcanzado la fantasmagoría en España: en su artículo titulado “¿Quién es el público y donde se encuentra?” (*El Pobrecito Hablador, revista satírica y de costumbres*, agosto de 1832), Larra destaca las sesiones del “fantasmagórico Mantilla” como una de sus diversiones públicas preferidas de la época (1832: 13). Sino que en su crónica de costumbres “Varios caracteres” -publicada en *La Revista Española*, en Madrid, 13 de octubre de 1833-, Larra ofreció un testimonio que es revelador a la hora de entender a la linterna mágica como ‘instrumento psicológico’ o ‘extensión tecnocultural’. Tras describir un momento de falta de concentración -“¿A quién no le habrá sucedido repetidas veces abrir un libro, leer maquinalmente y no poder establecer entre lo escrito y su cabeza ninguna especie de comunicación, cerrar el libro y no poderse dar cuenta de lo que ha leído?” (1832: 28)-, Larra convirtió a la linterna mágica en metáfora cognitiva: “En estos días es, sin embargo, cuando colocado detrás de mi lente, que es entonces para mí el vidrio de la linterna mágica, veo pasar el mundo todo delante de mis ojos, e imparcial, ajeno de consideración que a él me ligue, véole tal cual se presenta en cada fisonomía, en cada acción que observo indolentemente” (1832: 28). Larra realizó un ejercicio de introspección que le estaba conectando con otros contemporáneos ilustres como Stendhal, Byron, Poe, Baudelaire o Rimbaud (Castle, 1988: 48), quienes también describieron a la linterna mágica como un poderoso operador psicológico externo capaz de vehicular todo tipo de contenidos. Sino, basta recordar a Stendhal cuando en 1818, afirmaba que “mi cabeza es una linterna mágica”, en su obra *Roma, Nápoles y Florencia*, donde también se describe el célebre síndrome que lleva su nombre, como una especie de éxtasis y mareo que se produce al contemplar una acumulación de arte y belleza en muy poco espacio y tiempo. O a Arthur Rimbaud quien se describió a sí mismo como un ‘maestro de fantasmagorías’, en su célebre poema *Una temporada en el infierno*.

7. CONSIDERACIONES FINALES

Una vez concluida la aproximación al fenómeno de las fantasmagorías -por medio del caso prototípico de las ofrecidas por Robertson en Madrid en 1821- es posible afirmar que cumplen con las características principales que definen su naturaleza como una mediación semiótica de carácter instrumental, en los términos que definen este concepto desde la obra de Vygotski. De este modo, estaría justificado el uso del enfoque histórico-cultural para seguir profundizando en su estudio como un eslabón más de la ‘historia natural del signo’, y en consecuencia, para seguir haciendo énfasis en la construcción mediada de cualquier fenómeno asociado a la comunicación social. Además, y gracias a esta breve exploración, se habrían obtenido dos resultados de cierto alcance: en primer lugar, se podría concluir que la fantasmagoría puede ser considerada como otra más de las expresiones históricas del cambiante entorno que ha conformado

los procesos de humanización desde el albor de los tiempos, y en segundo término, que la historia natural del signo sería una buena fórmula para superar el reduccionismo que ha caracterizado las tradicionales Historias de la Comunicación, por su orientación más compleja, en la que los procesos psicológicos del ser humano dejarían por fin de ser elementos secundarios de estudio y análisis.

De esta forma, se estaría en consonancia con Alex Kozulin cuando considera que la obra de Vygotski no es “un artefacto del pasado” sino, más bien “una especie de anteproyecto del futuro” (1994: 18), no sólo para la Psicología, sino para las Ciencias Sociales en general. Por tanto, sirvan estas páginas también para reivindicar la realización de una investigación de los mecanismos culturales de la actividad humana que Vygotski distinguió y colocó al mismo nivel de importancia que el grupo de funciones superiores ‘clásicas’: pensamiento conceptual, memoria lógica y semántica, razonamiento, atención voluntaria, etc. Unos mediadores u operadores situados en la cultura que tradicionalmente son considerados auxiliares respecto de los procesos psíquicos internos, o ajenos a ellos, y que desde aquí pensamos que deben ser incluidos con el mismo rango que los demás en el sistema de funciones psíquicas superiores. Si el legado de Vygotski fue señalar el pleno carácter psíquico de los operadores externos funcionales al atribuirles ‘corticalidad’ y la necesidad de construir una historia natural del signo, nuestro trabajo debería ser el de dar cuerpo a dicha historia mediante la recopilación de especímenes culturales para proceder al inventario y al análisis de los mismos como extensiones funcionales externamente situadas a lo largo y ancho de la historia cultural. En estas páginas lo hemos intentado con las fantasmagorías de Robertson en Madrid, pero obviamente, quedan muchos operadores y muchas culturas por recorrer. Pero estamos convencidos de que a partir de este proceloso trabajo de campo acumulativo sería posible formular hipótesis sobre extensiones o arquitecturas funcionales ‘extracorticales’, que puedan ser verificables a partir de inventarios de operadores funcionales empíricamente contrastados, y que puedan conducir a investigaciones relevantes sobre el papel central de los mediadores culturales en la construcción social de ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, A. y DEL RÍO, P. (2003). “Educación y desarrollo: la teoría de Vygotski y la zona de desarrollo próximo”. En *Desarrollo psicológico y educación. Tomo II. Psicología de la Educación. Capítulo 6*. C. Coll, J. Palacios y Á. Marchesi (eds.), 93-114. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BIRD, W. (2002). “Optical Entertainments in Madrid in the Time of Goya”. *New Magic Lantern Journal* 9,2, 19-22.

- BIRD, W. (2003). "Robertson in Madrid". *New Magic Lantern Journal* 9.3, 38-42.
- BIRD, W. (2004). "Oh Monstruos Lamp! Special effects in Goya's 'A Scene from El hechizado por fuerza' in National Gallery, London". *Apollo*, 13-19 (también en <http://www.thefreelibrary.com/Oh+monstrous+lamp!+Wendy+Bird+examines+the+special+effects+in+Goya%27s...-a0114477245>).
- BRUNER, J. (1972). *El proceso de educación*. México: Uthea.
- CASTLE, T. (1988). "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie". *Critical Inquiry* 15.1, 26-61.
- CRARY, J. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press.
- DEL RÍO, P. et al. (2004). *Pigmalión. Informe sobre el impacto de la televisión en la infancia*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.
- DEL RÍO, P. y ÁLVAREZ, A. (2011). "La actividad como problema de desarrollo. Algunos potenciales educativos del eco-funcionalismo y la psicología historico-cultural". *Cultura y Educación* 23.4, 601-619.
- DÍAZ CUYÁS, J. (2008). "Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta". *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* 4, 84-123.
- FRUTOS, F. J. (2008). "Las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica como objeto de estudio". *Trípodos* 23, 161-176.
- FURETIÈRE, A. (1690). *Dictionnaire Universel. Contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, & les termes de toutes les Sciences & des Arts*. Rotterdam.
- GARCÍA Y CASTAÑER, J. E. (1833). *La magia blanca descubierta, o bien sea arte adivinatoria, con varias demostraciones de física y matemáticas*. Valencia: Imprenta de Cabrerizo.
- GOODMAN, N. (1977). *The Structure of Appearance*. Boston: Reidel.
- KOZULIN, A. (1994). *La psicología de Vygotski*. Madrid: Alianza.
- LARRA, M. J. de (1979). "¿Quién es el público y donde se encuentra?". En *El Pobrecito Hablador, revista satírica y de costumbres*. Madrid: Espasa Calpe. Edición en facsímil de los originales Guaflex Editorial (también en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/quien-es-el-publico-y-donde-se-le-encuentra--0/html/ff7a1588-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html).
- MATIUSHKIN, A.M. (1995). "Epílogo". En *Obras escogidas, Vol. III. Problemas del desarrollo de la psique*, A. Álvarez y P. del Río, (eds.), 349-371. Madrid: Visor.
- MCLUHAN, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.
- MIEG, J. (1821). *Noticias curiosas sobre el espectáculo de Mr. Robertson*. Madrid: Imprenta del Censor.
- MÜLLER, P. E. (1984). *Goya's 'Black' Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*. New York: Hispanic Society of America.

- ROBERTSON, É.-G. (1831). *Mémoires Récréatifs, Scientifiques et Anecdotiques*, vol. 1. Paris: by the author and Librairie de Wurtz.
- RODRÍGUEZ AROCHO, W. C. (2010). "El enfoque histórico cultural como marco conceptual para la investigación educativa". *Paradigma* 31.1, 33-61.
- ROSA, A. y MONTERO, I. (1990). "El contexto histórico de la obra de Vygotski: un enfoque sociohistórico". En *Vygotsky y la Educación*, L. C. Moll (ed.), 46-108. Buenos Aires: Aique.
- SALOMON, G. (1979). *Interaction of media, cognition and learning*. Jossey-Bass Inc.: San Francisco.
- VAN DER VEER, R. (2007). "Vygotski in context: 1900-1935". En *The Cambridge Companion to Vygotski*, H. Daniels, M. Cole y J. V. Wertsch (eds.), 21-49. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- VAREY, J. E. (1955). "Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821". *Theatre Notebook* 9, 89-95.
- ____ (1957). "Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821". *Theatre Notebook* 11, 82-91.
- ____ (1978). "Popular entertainments in Madrid, 1758-1859: A survey". *Culture, Theory and Critique* 22.1, 26-44.
- VYGOTSKI, L.S. (1991). "El significado histórico de la crisis en psicología". En *Obras Escogidas, Vol. I. Problemas teóricos y metodológicos de la psicología*, A. Álvarez y P. del Río (eds.), 257- 416. Madrid: Visor.

Recibido el 18 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.