

Las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica como objeto de estudio

Francisco Javier Frutos Esteban

Francisco Javier Frutos Esteban es profesor en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca y responsable de fondos fílmicos y de la exposición permanente "Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino" (Filmoteca de Castilla y León, Salamanca).

Magic lantern projections have been the subject of little serious study and have only merited a few epigraphs in general reference books about the history of the media and communication, or an occasional reference in volumes on art history or contemporary history. The goal of this article is to elaborate a brief "state of the question" of the magic lantern in order for it to emerge as an object of scientific study in the area of communication studies.

KEY WORDS: magic lantern, history of communication, film heritage, instrumental measures, contemporary culture.

PALABRAS CLAVE: linterna mágica, historia de la comunicación, patrimonio audiovisual, mediación instrumental, cultura contemporánea.

INTRODUCCIÓN

La linterna mágica fue un medio audiovisual basado en la proyección de imágenes y el uso sincrónico de sonidos, que alcanzó entre los siglos XVII y XIX una significativa trascendencia cultural y que ya fue definida por Charles Patin (1674) en los siguientes términos:

Un arte que puede colocar la mitad del mundo en un punto; que ha resuelto la forma de que los ecos visuales surjan del cristal, y de aproximar los objetos más alejados por medio de las reproducciones de cosas y las correspondencias de imágenes, las cuales extienden, en los espacios más limitados, las lejanías más infinitas. Este arte engañoso se burla de nuestros ojos y con la regla y el compás desarregla todos nuestros sentidos.¹

La historia de la linterna mágica emergió a partir de la aplicación de una serie de principios físicos que permitieron la proyección de imágenes y se consolidó como un dispositivo que acabó por institucionalizarse como medio de comunicación en los primeros tres cuartos del siglo XIX. Tras su industrialización y comercialización en serie, acaecida en el último cuarto de dicho siglo, la linterna mágica alcanzó su momento de máximo esplendor en la última década del siglo XIX. Según el investigador francés Laurent Mannoni en su obra *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, durante el invierno de 1895, mientras los parisinos “estrenaban” el Cinematógrafo Lumière, alrededor de 14.000 espectáculos de linterna mágica se ofrecieron en todo el territorio galo, sin incluir las sesiones organizadas por sociedades educativas o instituciones religiosas. Se trataba de un espectáculo en el que el linternista, a modo de maestro de ceremonias y 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. Los textos figuraban tanto en la pantalla como impresos en pequeños programas ilustrados, que se repartían antes de la función y en los que se detallaban los números que componían la velada. La música, compuesta por piezas de repertorio, estaba subordinada al relato visual y a las intervenciones del maestro

1. MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris: Nathan, 1994, p. 90.

de ceremonias. Los efectos acústicos, al acompañar una acción, un golpe o una caída, completaban la creación de un ambiente sonoro expresivamente intencionado.

Son varias las razones que han dificultado un acercamiento teórico y metodológico apropiado para el estudio sistemático de las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica. En primera instancia, el obstáculo que supone la amplitud cronológica de su historia, que discurre durante más de tres siglos. También, la riqueza y dispersión de sus fondos patrimoniales, o la controvertida interpretación histórica que ha ocasionado la adscripción de la linterna mágica al término *precine*, han supuesto un freno a la hora de considerar las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica como un objeto relevante de estudio. Tampoco ha ayudado que sus referencias bibliográficas son tan desiguales como fragmentarias y que siempre aparecen incluidas en trabajos de mayor envergadura relacionados con su contexto mediático, y muchas veces tratan de dar cobertura a exposiciones permanentes o itinerantes que albergan dichos materiales entre sus piezas. Ante tal panorama, el presente trabajo tiene dos objetivos fundamentales: en primer lugar, revisar cómo ha sido abordado hasta la fecha el estudio de las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica, y en segundo, ofrecer nuevas propuestas teóricas que permitan ubicar dicho objeto en el área de las ciencias de la comunicación.

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Respecto al “estado de la cuestión” de las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica aparecen dos puntos de vista bien diferenciados: los estudios monográficos y los estudios asociados a otras historias “sectoriales” o especializadas.

Los estudios monográficos

Desde que en 1712, Samuel Johannes Rhanaeus defendiera en la Universidad de Jena la dignidad científica de la linterna mágica como objeto de investigación —en un trabajo que planteaba sus posibilidades didácticas y su aplicación a la historia natural, la historia sagrada, la geografía o las matemáticas—, las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica han recibido la atención de innumerables estudios monográficos. Como sería imposible revisar aquí tan enorme cantidad de títulos —casi todos ellos editados antes del final del siglo XIX—, el objetivo de este epígrafe trata de analizar únicamente aquellas publicaciones que,

desde hace aproximadamente dos décadas, han abordado la linterna mágica como un objeto de estudio autónomo, para tratar de recuperar su legado, prácticamente “perdido en el combate” de la historiografía de los medios de comunicación social del siglo XX.

En esta labor contemporánea de “recuperación de la memoria” de las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica ha sido clave la tarea editorial emprendida por The Magic Lantern Society, que ha puesto en circulación fuentes de carácter primario y secundario de enorme valor para la investigación. Originalmente llamada The Magic Lantern Society of Great Britain y fundada en 1975, The Magic Lantern Society reúne en la actualidad a unos 400 socios de los cinco continentes, en su mayoría coleccionistas e investigadores, y también las más importantes colecciones institucionales, como las del Museu del Cinema (Col·lecció Tomàs Mallol) o The Bill Douglas Centre.

The Magic Lantern Society, a la vez que publica un boletín periódico (*Newsletter*), una revista (*New Magic Lantern Journal*), numerosos libros e investigaciones contemporáneas, y reimpressiones de títulos clásicos, organiza reuniones y una convención anual, que suele celebrarse en localidades que cuentan con alguna colección relacionada con la linterna mágica. Además, en su página web (<http://www.magiclantern.org.uk>) pueden encontrarse numerosos recursos relacionados con el funcionamiento de la asociación y con la historia de la linterna mágica. Entre las monografías emblemáticas editadas por The Magic Lantern Society se encuentran la *Encyclopaedia of the Magic Lantern*² o los volúmenes *The Lantern Image, Iconography of the Magic Lantern 1420-1880*,³ donde se ha abordado por primera vez con rigor un estudio de la iconografía de la proyección de imágenes. El valioso trabajo editorial acometido por The Magic Lantern Society debe ser objeto del mayor de los halagos y sólo puede ser devaluado por haber cultivado un enfoque historiográfico excesivamente tradicional —heredero de un concepto de hacer historia excesivamente endogámico—, que es compartido en mayor o menor medida por todos los responsables de las publicaciones. Si se revisan sus trabajos, se cae en la cuenta de que nada les sirve que no venga del propio pasado de la linterna mágica, sin apenas una confrontación con la histo-

2. CRANGLE, R.; HERBERT, S.; ROBINSON, D. *Encyclopaedia of the Magic Lantern*. London: The Magic Lantern Society, 2001.

3. ROBINSON, D. *The Lantern Image, Iconography of the Magic Lantern 1420-1880*. London: The Magic Lantern Society, 1993, 1997.

ria de otros medios o con la historia general. Bajo este síndrome autoexplicativo, la linterna mágica se convierte en un objeto de estudio autónomo a cambio de transformarla en un objeto más o menos decorativo, pero vacío de sentido cultural. De esta forma, las relaciones entre la historia de la linterna mágica y las otras historias sectoriales (o la general) no son sino artificios retóricos para salvar la separación entre la linterna mágica y el resto de los aspectos de la vida social y cultural.

Los estudios asociados a otras historias “sectoriales” o especializadas

Si los trabajos monográficos contemporáneos sobre la linterna mágica citados con anterioridad cayeron en el aislamiento excesivo del objeto de estudio, quizás fue por una necesaria reacción ante el mayoritario panorama historiográfico, que durante décadas, para construir el devenir histórico de las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica, las había convertido en un objeto de estudio dependiente. Un panorama teórico que entiende dichas proyecciones como un mero antecedente técnico, expresivo o industrial de otros medios de comunicación; o bien, como un mero elemento ilustrativo de otras historias sectoriales, más o menos integradoras.

Dada la evidente continuidad que puede establecerse entre las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica y la fotografía animada de la última década del XIX, entre los estudiosos del arte cinematográfico se instaló desde un principio la idea de que el estudio de aquéllas debía estar en el seno de la Historia del Cine, en una etapa denominada precinematográfica, que define y explica todo lo anterior al hecho cinematográfico en función de éste. Obviamente, este punto de vista alienado presenta un gran inconveniente para el universo mediático anterior al cine, al interesarse sólo por aquello que tiene relación directa con éste. De esta forma, y por una decisión más que discutible, dicho enfoque acabó por transformar un eslabón de la cadena —el cinematógrafo— en eje único de la misma y por analizar las manifestaciones audiovisuales que le precedieron, exclusivamente por lo que anunciaban; por ejemplo, la capacidad de reproducir de forma mimética el movimiento. A pesar de su alarmante falta de rigor teórico —y en muchos casos, metodológico—, esta perspectiva alienada ha sido dominante durante décadas a la hora de estudiar la linterna mágica y su contexto mediático, hasta el punto de que en la actualidad el campo del “precine” ha quedado sólidamente establecido como una sectorialización de la historiogra-

fía cinematográfica y una sección, cada vez más llamativa, en sus archivos y museos. Su objetivo: los artilugios técnicos y los principios científicos que preceden y conducen al cine.

Dicha concepción del precine puede rastrearse en todo tipo de obras sobre la materia, tanto en autores clásicos⁴ como en contemporáneos. Todos ellos parecen tener el mismo pecado original y, a pesar de ser auténticos apasionados por los antecedentes del cine, acaban por infravalorarlos al insistir —quizás inconscientemente— en demostrar la permanencia del “aliento cinéfilo” desde la noche oscura de los tiempos, llegando incluso a retroceder al jabalí de la cueva de Altamira o a la proyección de sombras en la caverna de Platón.

De hecho, quizás lo único que separa a los autores clásicos y contemporáneos del precine es el objetivo que da origen a sus trabajos. Para los clásicos, se trataba de proclamar la originalidad de sus planteamientos y de dar al cine una genealogía a partir de la cual declarar su estatuto artístico y mediático de primera magnitud. En el caso de los autores contemporáneos —cuyas aportaciones curiosamente coinciden con la celebración del centenario del nacimiento del cine—, el término y concepto *precine* es invocado para fijar un límite preciso en aquel espacio que la teoría e historia del cine habían tornado cada vez más borroso, pues el debate de quién inventó el cine estaba ya manido y era irrelevante. De esta manera, las “modernas” etiquetas del precine parecen convertirse en la última estrategia de la institución dominante para mantener a salvo su amado objeto, ya que son los prehistoriadores los encargados de definir desde su exterior —el precine— el inicio y origen de su objeto —el cine—. De hecho, la atención creciente dispensada a dicho periodo histórico por los modernos estudios precinematográficos ha terminado por dotarlos de una creciente importancia hasta constituirse en un campo de estudios independiente. Es el cine el origen del interés, pero al final los precines se han convertido en un campo aparte, tan específico y especial como aquél, alienado, pero fundado sobre tres pilares o antecedentes técnicos: la proyección audiovisual aportada por la linterna mágica, el análisis o el registro de la imagen posible gracias a los avances de la fotografía y la síntesis posterior que tan claramente quedaba plasmada en la animación de los juguetes estroboscópicos. El precine así estudiado queda en perpetua dependencia del cine y su historia.

4. Por ejemplo, CERAM, C.W. y su célebre *Arqueología del Cine*. Barcelona: Destino, 1965.

No sólo la historia del cine ha convertido las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica en meros antecedentes de su objeto de estudio. También la historia de la fotografía⁵ ha reproducido el mismo esquema alienado propuesto por la historiografía cinematográfica y ha atendido a la linterna mágica, eso sí, de forma muy genérica, colocándola en una etapa que ahora se denomina prefotográfica, otra especie de limbo teórico que igualmente busca legitimar arqueológicamente la historia sectorial de la fotografía. En contadas ocasiones y de forma superficial e ilustrativa, también la historia de las artes escénicas ha incluido las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica dentro de las denominadas técnicas parateatrales. De forma excepcional, autores como Fernández⁶ también han inscrito a la linterna mágica en el amplio espectro de la tradición narrativa, en un campo paraliterario e intertextual.

La redefinición del universo mediático anterior al siglo XX se sigue produciendo en espacios de diálogo como el “Seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine”, auspiciado por el Museu del Cinema ubicado en Girona. El seminario, organizado desde 1999 por esta modélica institución patrimonial, ha editado puntualmente los resultados de las seis ediciones celebradas hasta el momento. En sus primeras conclusiones,⁷ pone en evidencia que el término *precine* no parece ya del agrado de gran parte de los investigadores actuales dedicados a este periodo, sea cual sea su procedencia disciplinaria. Aunque Zunzunegui justifica “esa anacrónica operación de llamar a algo —el precine— por lo que le sigue —el cine—, pues la emergencia del cine, la explosión que supone su entrada en escena, tiene efectos hacia atrás resituando el lugar de todos los espectáculos preexistentes en función de sus maneras de conquistar el imaginario del espectador”,⁸ otros ponentes apuestan por abandonar las historias “teleológicas” que orientan el estudio de la linterna mágica y sus “compañeros de viaje” en función del nacimiento de otros medios y

5. Por ejemplo, la obra de SOUGEZ, M.L. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1991.

6. FERNÁNDEZ, L.M. *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2006.

7. Publicadas en BRUNETTA, G.P.; MACHETTI, S.; QUINTANA, A.; ZUNZUNEGUI, S. *Què és el precinema. Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000.

8. ZUNZUNEGUI, S. “Pre-cine, cine, post-cine: entre el gradualismo y la explosión”. *Ibid.*, p. 88.

plantean inscribir a todos ellos, incluidos la fotografía o el cine, en un marco cultural mucho más amplio. Ante la necesidad de encontrar ese marco cultural que integre dichos objetos de estudio, autores como Brunetta,⁹ Frutos¹⁰ o Alonso¹¹ han planteado su integración en la historia de comunicación.

LA COMUNICACIÓN COMO MARCO DE NUEVAS PROPUESTAS TEÓRICAS

Como parece obvio que el contexto de prácticas antes citadas encontraría su marco más adecuado para el estudio en la historia general de la comunicación, a continuación se proponen dos enfoques teóricos que desde la misma pueden ser provechosos para ofrecer sentido cultural a las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica y, de paso, al resto del heterogéneo universo mediático que le fue contemporáneo.

De la construcción visual del campo social

Los “estudios visuales” forman una corriente multidisciplinar que localiza su objeto de estudio entre la historia del arte —como la historia de las formas visuales— y la estética —como estudio de las teorías de la experiencia visual—. De esta manera, además de estudiar la iconología de las obras visuales, los “estudios visuales” se ocupan de todas aquellas investigaciones que giran en torno a los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, a los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual o a los estudios sociológicos de la representación y la recepción. Entre otros, historiadores del arte como Gombrich¹² ya habían planteado la necesidad de reflexionar cómo se relacionan el arte y la estética con las tecnologías visuales surgidas a partir del siglo XV. Sus reflexiones han sido continuadas por autores como Mitchell,¹³ que abiertamen-

9. BRUNETTA, G.P. *Il viaggio dell'icononauta*. Venezia: Marsilio, 1997.

10. FRUTOS, F.J. *Las placas de la linterna mágica y su organización taxonómica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

11. ALONSO, L. *Historia y praxis de los media: elementos para una historia general de la comunicación*. Madrid: Laberinto, 2008.

12. GOMBRICH, E. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1987.

13. MITCHELL, W.J.T. “No existen medios visuales”. En BREA, J.L., (ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 17-25.

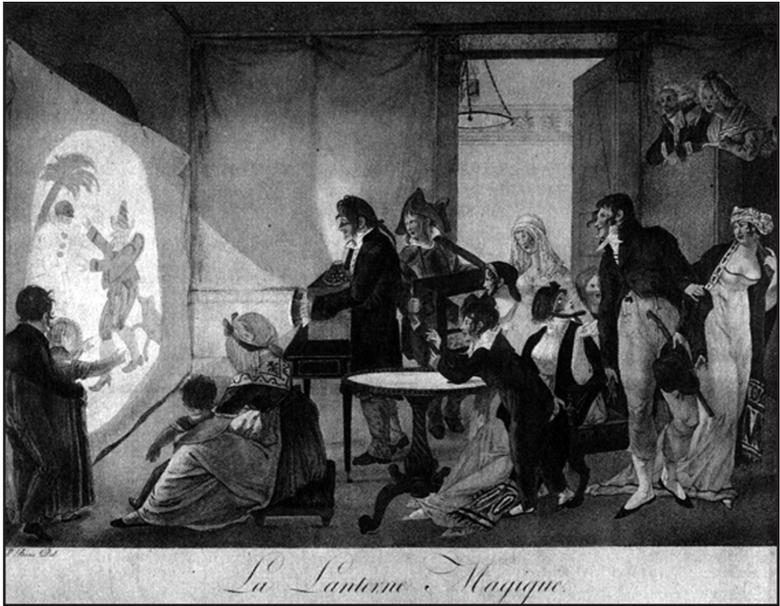
te plantea cómo la visión es una construcción cultural, que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por la naturaleza, y que, por consiguiente, tendría una historia relacionada —en algún modo todavía por determinar— no sólo con la historia de las artes, las tecnologías, los media, las prácticas sociales de representación y recepción, sino también con la epistemología del ver y del ser visto.

Martin Jay,¹⁴ siguiendo la terminología propuesta por Christian Metz, rastrea la dimensión subjetiva e histórica de la conformación de la mirada “moderna” y define tres “régimenes escópicos de la modernidad” emergidos a partir del siglo XV. El primero se evidencia en la “perspectiva cartesiana” del Renacimiento y privilegia un sujeto ahistórico y descorporalizado, situado fuera del mundo, y que se conforma con conocerlo desde la distancia. El segundo régimen escópico que diferencia Jay se reflejaría en la pintura holandesa de la misma época, que moldea un ojo más atento a lo fragmentario, más narrativo que descriptivo. En ambos casos se ajustarían al modelo de la visión que representa la cámara oscura. Finalmente, Jay relaciona el tercer régimen escópico con la visión barroca en la medida que trata de representar lo irrepresentable y que supone una larga tradición estética de lo sublime frente a lo bello: un régimen de la visión en el que el cuerpo reaparece para destronar la mirada fija y contemplativa del incorpóreo espectador cartesiano.

En consonancia con las nuevas relaciones de poder económico, político y social que emergen en los diferentes estados modernos, se producen cambios mientras en los modos de representación gráfica y visual de espectáculos ópticos como la linterna mágica o de la propia fotografía. Jonathan Crary¹⁵ ha sido quien mejor ha puesto de relieve el papel que las nuevas formas de visión van a jugar en este proceso de cambio. Crary entiende la visión como la consumación de un modo de saber y, por tanto, como una respuesta a los nuevos vínculos que se están produciendo en la nueva estructura social, cultural y política. Nuevos retos que requieren una nueva “visualización” de la realidad y que la linterna mágica ejemplifica adecuadamente. Crary cuestiona la continuidad en los modos de representación desde el Renacimiento hasta nuestros días y estudia una serie de cambios en la organización de lo visual, que van a cristalizar a partir de 1820 en Europa.

14. JAY, M. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

15. CRARY, J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press, 1990.



170

1. En el primer cuarto del siglo XIX se popularizaron las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica. En la imagen, grabado de 1804 de Jean-François Bosio, titulado *La lanterne magique*.

En opinión de Crary, la segunda mitad del XIX es —gracias a la fotografía y al cinematógrafo, pero también gracias a los panoramas o las linternas mágicas— la cumbre y la tumba del espectador renacentista. Cumbre, porque la proliferación de medios de producción y reproducción de imágenes hacen de su actividad algo frenético. Pero al mismo tiempo, el nuevo universo mediático desplaza al ojo como elemento necesario para que se produzca la imagen. Ya no es necesario que alguien mire. El lugar del observador es ocupado por el artefacto.

La obra de Crary está en consonancia con otros autores como Bryson¹⁶ o Simon.¹⁷ Para todos ellos, las concepciones epistemológicas imperantes tienen consecuencias prácticas sobre la construcción social del mirar, que se entiende como una forma de

16. BRYSON, N. "The Gaze in the Expanded Field". En FOSTER, H. (ed.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, IX-X, 1988.

17. SIMON, G: "Science de la vision et représentation du visible. Le regard de l'optique antique". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1991, 37, p. 4-21.

tocar el mundo visible, y cuya convicción ha atravesado los diversos modelos culturales que desde la antigüedad se han interrogado sobre nuestra percepción del mundo. La influencia de diversas concepciones históricas sobre el ojo condiciona la propia percepción de lo mirado. Una cuestión que se hace más evidente a partir de un ejemplo que propone Simon:

Pensemos en una estancia iluminada donde se encontraría, por ejemplo, un espejo, y donde no hubiese ningún ser vivo con capacidad de visión. Para un hombre antiguo adherido a la teoría del rayo visual, no se produciría nada que concerniese a la visión. Mientras que para un hombre que puede situar, si lo desea, una cámara fotográfica automática en esta estancia, y, según las leyes universales de la óptica, la luz se reflejaría sobre el espejo, mientras que la imagen, a pesar de que no hay ninguna retina para recibirla, impresionaría la placa fotográfica. Para un hombre actual no es necesario que el ojo mire para que la imagen se forme.¹⁸

Simon aprecia cómo una misma escena tiene diferente significado para una persona de la antigüedad —que concebía el proceso de la visión como el efecto de un rayo visual que salía de la persona hacia el objeto— y para un individuo actual, que, desde las teorías retinianas enunciadas por Kepler en el siglo XVII, participa de una concepción socialmente vulgarizada que entiende que la retina es un sistema mecánico que captura las escenas visibles y las envía al cerebro, donde se procesan. Bryson también profundiza en la hipótesis de la mirada como construcción social, una especie de sistema de códigos que interpone un velo ideológico entre el mundo percibido y nuestra conciencia:

La visión está socializada, y de ahí que la desviación con respecto a esta construcción social de la realidad visual pueda ser medida y nombrada de varias maneras, por ejemplo, como alucinación, mal reconocimiento o “perturbación visual”. Entre el sujeto y el mundo se inserta la suma global de discursos que fabrican la visualidad, ese constructo cultural, y hacen a la visualidad diferente de la visión, la noción de experiencia visual inmediata. Entre la retina y el mundo se inserta la pantalla de signos, una pantalla que consiste en todos los múltiples discursos sobre la visión incorporados en la arena social.¹⁹

18. *Ibid.*, p. 11.

19. BRYSON, N. *Op. cit.*, p. 91-92.



2. En 1858, el diario *The Illustrated London News* ilustró las sesiones de linterna mágica de la época con el grabado de M. Jackson titulado *The Magic Lantern*, realizado a partir de un dibujo de G. Hine.

172

De hecho, Bryson va más allá y plantea que la concepción dialéctica de la cultura visual no puede permanecer acomodada en la definición de su objeto de estudio como el resultado de la “construcción social del campo visual”, sino que, al contrario:

Debe insistir en la exploración del reverso de esta proposición, a saber: la construcción visual del campo social. No se trata sólo de que, en tanto que animales sociales que somos, veamos el modo en que ejercemos la visión, sino, de igual modo, que, en tanto que animales con capacidad para ver, comprobemos la forma adquirida por nuestros compromisos sociales. El postmodernismo ha supuesto que nos movamos más allá de esta episteme y que reconozcamos que el campo visual que habitamos es un campo de significados y no sólo de formas, que está penetrado por discursos verbales y visuales, por signos; y que estos signos están socialmente construidos como lo estamos nosotros... La visualidad (es) algo construido cooperativamente; nosotros somos, por tanto, responsables de ello.²⁰

20. *Ibid.*, p. 107.

Los medios de comunicación como mediaciones instrumentales

Peter Burke sostiene que en el desarrollo de la disciplina de la historia se pueden reconocer al menos dos grandes tendencias historiográficas contemporáneas: la historia como relato o la historia como problema.²¹ Si en la primera tendencia, el historiador se pretende objetivo y borra el punto de vista en el que se instala, en la segunda, no se critica tanto la construcción de un relato sobre el conocimiento histórico —lo que tiene un valor didáctico— como la creación de un discurso supuestamente objetivo sobre dicho conocimiento, lo que conlleva un grave error teórico y metodológico. La asunción de la subjetividad —problema que la Historia comparte con el resto de las Ciencias Sociales— es el mínimo requisito para poder alcanzar un estatuto de rigor que convierta al conocimiento en algo útil: sólo diciendo desde dónde se habla puede reconstruirse objetivamente lo hablado. Según Burke, la disciplina de la historia, al problematizar las formas de comprender el pasado, está en vías de superar las limitaciones que aquejaban a la historia más tradicional: la presunción de objetividad; el borrado de las huellas del historiador; los excesos de narrativismo, de linealidad y de teologismo; la falta de reflexión sobre el objeto histórico y el quehacer historiográfico o el aislacionismo sectorialista y temático. Al pasar de una visión estática a una visión dinámica de la historia, Burke expone la necesidad de elaborar la historia del escribir más que la historia de la imprenta o del libro impreso, o la historia de las mediaciones, en lugar de la historia de los medios.

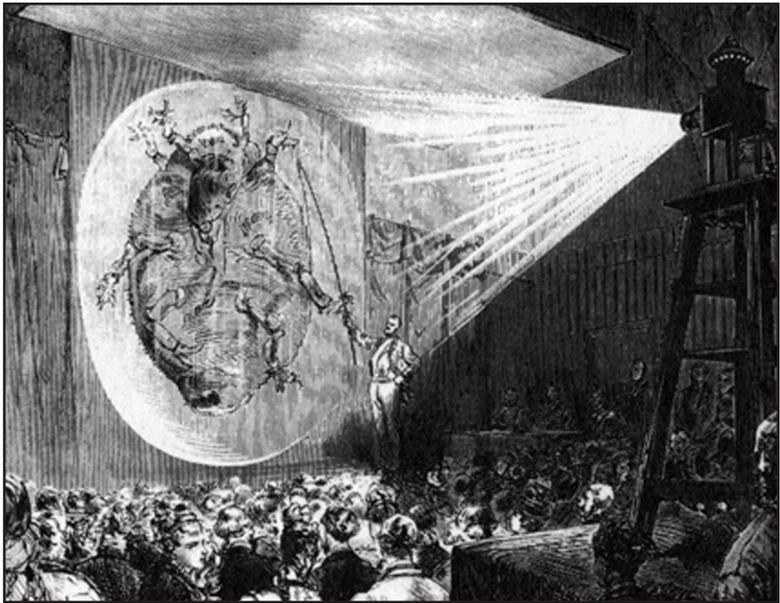
Así lo han señalado recientemente investigadores como Manovich,²² Freidberg²³ o Álvarez y Del Río,²⁴ que están en la tarea de redefinir la historia de los medios de comunicación más allá de las herramientas materiales que les dan soporte. Por ejemplo, Álvarez y Del Río trabajan bajo el paraguas del marco teórico genético-cultural, un enfoque que plantea que los medios de

21. Planteamiento expuesto por Burke en obras como *Formas de hacer historia o Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*.

22. MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.

23. FRIEDBERG, A. *The virtual window: From Albertit to Microsoft*. Cambridge: MIT Press, 2006.

24. ÁLVAREZ, A.; DEL RÍO, P. *Informe Pigmalión*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. <<http://ares.cnice.mec.es/informes/03/documentos/home.htm>> [Consulta: 3 junio 2006].



3. Imagen de una velada científica de linterna mágica: 1874. “Valnay. L’Exposition des insectes: Projection photographique du phylloxera” (*Le Monde Illustré*).

comunicación deben estudiarse en el marco de una gran historia de las mediaciones instrumentales o de los instrumentos de mediación cultural. El marco teórico genético-cultural parte de los planteamientos básicos del ruso Lev S. Vigotsky y permite analizar de forma integrada el papel que juegan las mediaciones —sociales e instrumentales— en la formación y el desarrollo del ser humano como ser histórico-cultural. Desde este punto de vista, Álvarez y Del Río creen en la necesidad de dotar a la historia de los medios de comunicación de un sentido de verticalidad y profundidad que en demasiadas ocasiones ha sido sustituido por el de horizontalidad y linealidad. Se trataría de procesar arqueológicamente las capas del pasado enterradas bajo el presente; de ahí el uso del término *genético*, que pone más énfasis en la idea de anterioridad que en la idea de interioridad. De esta forma, el interés de este enfoque no estaría en lo que se sitúa diacrónicamente delante de la mediación instrumental estudiada, sino en lo que se coloca sincrónicamente en su interior. En definitiva, cualquier medio de comunicación en su momento histórico —las proyecciones mediante linterna mágica, también— se entendería no como una síntesis o una cumbre de las artes y los medios anteriores, sino como una mediación instru-

mental donde seguir analizando la presencia de una herencia cultural. Por ello, Álvarez y Del Río proponen una historia de las mediaciones instrumentales en la que tendrían cabida todo tipo de repertorios culturales y en la que se integrarían desde las formas literarias hasta los espectáculos populares —magia, circo, gabinetes de figuras de cera y autómatas, teatros de sombras o espectáculos aerostáticos—, pasando por cualquier repertorio iconográfico precedente de las artes plásticas.

Al privilegiar la mediación por encima de la tecnología visual, oral o escrita que le sirve como soporte, el enfoque genético-cultural —como ya plantearan los estudios visuales— inclina la balanza no tanto hacia la construcción social de las mediaciones, sino hacia el estudio de la construcción mediada de lo social. Si el enfoque eco-funcional plantea que cada especie desarrolla sus propios sistemas perceptivos, el enfoque genético-cultural señala que cada cultura diseña funciones mediadas propias que conducen a re-aprender, a percibir también con fórmulas propias. De esta forma, mirar nunca es únicamente convertir impulsos luminosos en imágenes mentales significativas. Mirar desde el enfoque histórico-cultural transforma y nos transforma. Lo que hacemos nos hace, y lo que vemos nos conduce a hacer. Cuando se mira, no sólo se busca percibir; pues mirar es construir o, por lo menos, pretenderlo. El ser humano, desde este punto de vista, deja de ser únicamente un espectador pasivo y es también inevitablemente —aunque sea de modo inconsciente— un creador que construye en buena medida su ámbito social mediante la mirada.

A la hora de la conclusión, parece razonable exigir la apertura de un debate en torno a mediaciones instrumentales como la linterna mágica —y otros artefactos mediáticos emergidos entre los siglos XV y XIX— y, más concretamente, sobre su complejo universo de imágenes y sonidos, situado a medio camino entre los auxiliares de dibujo, las recreaciones científicas, las diversiones populares y los emergentes medios de comunicación de masas. Un debate que debería abordarse en el amplio marco de la comunicación mediada, para que la linterna mágica —y, por extensión, el resto de los artefactos mediáticos ensombrecidos por la práctica defectuosa e interesada de historiografías sectoriales— dejara de ser tratada como antecedente técnico o comunicativo, para pasar a ser considerada un artefacto con identidad propia. Así, las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica gozarían de un estatus mediático a la altura de su importancia cultural y serían un eslabón más de la “historia natural del signo”, en los términos que la formuló Vygotsky.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, L. *Historia y praxis de los media: elementos para una historia general de la comunicación*. Madrid: Laberinto, 2008.
- ÁLVAREZ, A.; DEL RÍO, P. *Informe Pigmalión*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. <<http://ares.cnice.mec.es/informes/03/documentos/home.htm>> [Consulta: 3 junio 2006].
- BRUNETTA, G.P. *Il viaggio dell'icononau-ta*. Venezia: Marsilio, 1997.
- BRUNETTA, G.P.; MACHETTI, S.; QUINTANA, A.; ZUNZUNEGUI, S. *Què és el precinema. Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2000.
- BRYSON, N. "The Gaze in the Expanded Field". FOSTER, H. (ed.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, IX-X, 1988.
- BURKE, P. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 2000.
- BURKE, P. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- CERAM, C.W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Destino, 1965.
- CRARY, J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press, 1990.
- FERNÁNDEZ, L.M. *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2006.
- FRIEDBERG, A. *The virtual window: From Albertit to Microsoft*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- FRUTOS, F.J. *Las placas de la linterna mágica y su organización taxonómica*. Universidad de Salamanca, 2007.
- GOMBRICH, E. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1987.
- JAY, M. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- MACHETTI, S. *El pre-cinema a Lleida. Cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic entre 1845 i 1896*. Lleida: Pagès, 1995.
- MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris: Nathan, 1994.
- MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.
- MITCHELL, W.J.T. "No existen medios visuales". En BREA, J.L. (ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 17-25.
- SIMON, G. "Science de la vision et représentation du visible. Le regard de l'optique antique". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1991, 37, p. 4-21.
- SOUGEZ, M.-L. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1991.