

En busca de un encantamiento en la era de la modernidad: Imaginario Ilusionista español de Fin de Siglo

Marta Ferrer Gómez
(Universidad de Salamanca)

Resumen

A través de la cultura material propagada por carteles, imágenes publicitarias, *ephemera* y fotografías de finales de siglo se expone el contexto de nuestra ponencia enmarcada en los comienzos de la modernidad española. Se intentará así, dar respuesta a una serie de dispositivos ópticos que, destilados en forma de cultura popular, verifican un momento histórico (cultura y pensamiento de finales del siglo XIX y principios del siglo XX) en el que las ilusiones ópticas tratadas son fenómeno resultante de una encrucijada de religión, cultura y arte. Dichas ilusiones que corrieron a través de la cultura popular en centros urbanos de Madrid y Barcelona crearon un entretenimiento que se adentró en las masas urbanas, pero al mismo tiempo, fueron reacción e influencia en la imaginería del Antiguo Régimen y despertaron interés en determinadas corrientes liberales y masónicas. Nuestro objetivo es, dentro del marco teórico propuesto (cultura ilusionista), crear un corpus óptico que funcione como verificación histórica del tiempo finisecular español.

0 Introducción

Este trabajo reúne una serie de representaciones iconológicas, ligadas al asentamiento de las transformaciones técnico-científicas de la Modernidad Española, comenzadas ya, de forma demo-ilustrada en el siglo XVIII, leídas en una dialéctica entre ciencia moderna, política y cultura popular. A partir del estudio de una serie de imágenes, *ephemera* y grabados y su infiltración en los discursos populares del momento, se defiende la presentación de un relato de secularización y progreso como experiencia estética colectiva de signo urbano. Sin negar la tensión con formas “antiguas” del Antiguo Régimen, el carácter conservador de las formas de gobierno durante el Fin de Siglo español, o la realidad de una población altamente rural, existe una experiencia alterna, románticamente cuasi-alucinógena, que lleva al individuo decimonónico a flanear a través de unos espacios de ensoñación donde transcurren sus deseos y pseudo-realidades a través del poder de ocultación y apariencia de la fantasmagoría mercantilista (Adorno 1981: 20).

En la primera parte me encargaré de redactar los comienzos del teatro mágico, las características de las sombras, la fantasmagoría y primeros procedimientos tecnológicos puestos al servicio de la diversión ilusionista. Posteriormente, se analizan una serie de autores de la ilusión españoles, de finales del siglo XIX. Nuestro marco teórico, ilusionista, encierra un espacio quizás mucho mayor que el de un simple relato, un simple artículo, llegando así a la imagen de las ilusiones de la Modernidad, conteniendo la importante dialéctica con

elementos modernos del Antiguo Régimen, y de otro lado, conociendo ilusiones no sólo ópticas sino metafóricas.

1 La sombra como iluminación

Todo tiene un principio. Que el que escuche, como diría Baudelaire en otros tiempos, no se escandalice de estas alusiones a lo frívolo.¹ Quizás haya que investigar aún más los procedimientos ópticos renacentistas, pero es Battista Della Porta quien desde el Renacimiento idea su espectáculo efímero, donde la cámara deja de tener una vocación científica para lograr una vocación teatral. Abandona así la ciencia, para entrar de pleno en el arte de la maravilla y la ilusión (Stoichita 1997: 37). A pesar de novedosos métodos de creación de salas oscuras para la recreación, especialmente dados en Alemania y Francia, no es hasta el siglo XIX cuando el sueño de fijar lo efímero se hace realidad. Queda introducido el mayor dispositivo en los juegos de ilusiones, proyecciones, dentro del relato popular: la sombra.² Esa sombra ya ha sido interpretada desde Platón y su caverna, denunciando, ciertamente la alienación del espectador; y así, podremos leer: “En fin, no creerán ustedes que existe otra realidad que esas mismas sombras”.

La representación de la sombra como juego en el interior de un escenario no es una creación del siglo XIX, teniendo su origen en tiempos renacentistas. La representación de las sombras en grabados, aún cuando los personajes en ellos no las tenían en cuenta, data del siglo XVI, cuando Agostino Veneziano representa a la Academia de Baccio Bandinelli.



Imagen 1: (Museo Metropolitano de Nueva York)

¹ Quizás es este estado “frívolo” el de la magia secular; y quizás por esto no se haya tomado “en serio” en los estudios de la modernidad; éste es el argumento del profesor Simon During (2002), llevado a cabo en su libro de *Magia Secular como modern enchantment* y el poder cultural de éste.

² Para un estudio de la historia de la sombra a través de la filosofía, de la mística, de la historia del arte, de la literatura y el cine véase Max Milner (2005).

Un siglo más tarde el pintor Samuel Van Hoogstraten jugará con los nuevos experimentos de la sombra creando un espacio de recreación y simbolismo, de cielo e infierno al mismo tiempo en su “Baile de sombras” (1675). Realmente, el pintor holandés estaba utilizando una de las técnicas de la linterna mágica que Athanasius Kichner había descrito en su *Ars Magna Lucis et Umbrae*.

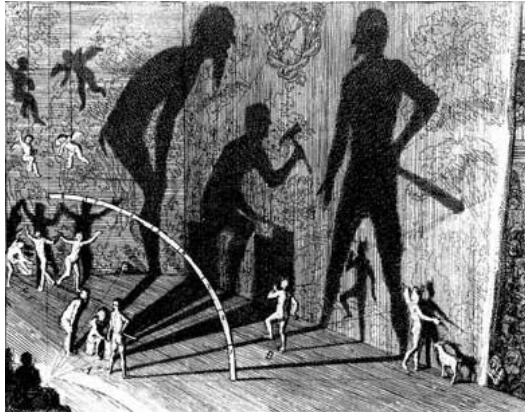


Imagen 2 (Rotterdam)

A lo largo del siglo XVIII, el belga Robertson creará por primera vez las llamadas fantasmagorías en el interior de la linterna mágica; sombras mágicas en el interior de la narración del espectáculo. Posteriormente será ésta la que coincida con la mayor potenciación de la luz, fundamentalmente a finales de siglo.

2 La sombra en tiempos modernos: la sombra como fetiche en exhibición

En todo esto, influyó, intrínsecamente, los primeros movimientos del médium del cine, la fotografía y su representación, además de otros medios altamente dinámicos que ofrecían la posibilidad de una mirada diferente, más ampliada, como lo hicieron el panorama o el diorama, anunciando el sueño de un espectáculo integral. Realmente, la sociedad moderna será metaforizada a través de la imagen dialéctica del panorama por Walter Benjamin, que fascinado por el fotomontaje de Heartfield, reconstruye la dialéctica moderna a través de los fragmentos que la componen, donde la magia del fetiche “espectacular” de las exposiciones universales y los primeros aparatos que devienen en la cámara fotográfica, paraísos secularizados de la gran ciudad, no son más que el lado mítico de la monotonía y la fragilidad modernas (Buck-Morss 1991: 97). En España estos aparatos están altamente relacionados con las escenas litúrgicas o míticas, los relatos de los trovadores quedarán plasmados en la ilusión

total de la mirada, materializada con el primer panorama de Barcelona inaugurado hacia 1888, año en el que tiene lugar la Primera Exposición de Barcelona, situado entre la Gran Vía y La Plaza de España. La realidad “ilusionada” transformada en mercancía moderna en exhibición a un público que compra, que disfruta, que se hunde y duerme en el sueño de la caverna, que ahora, es teatro, escenario, representación de la ilusión a cargo de una Europa decadente, moderna, tan peligrosamente irresistible como las flores baudelairianas.

Si en *Les Hymnes à la Nuit*, Novalis, influenciado por Edward Young y contemporáneo de Goya, observa la noche de las sombras como punto de reflexión personal, creación, observada como la inclusión de una realidad poética última, Turner las utilizará a finales del siglo como una abstracción de la mirada, donde, ya no existe una objetividad mimética sino un paisaje sin referente, una temporalidad ineludible, donde el protagonista de su cuadro *Regulus* no está presente.³

3 Configuraciones de la modernidad: Secularización en el espectáculo español

Los años noventa del siglo XIX fueron unos años de agitación de grupos de estudiantes en España. Diferentes asociaciones obreras ya se han creado en determinados centros urbanos, influenciadas quizás por las convulsiones revolucionarias francesas. Y determinados carteles de la Biblioteca Nacional nos muestran una historia documentaria, una historia del cartel basada en diversos espectáculos en Madrid, el cartel como imagen del mundo moderno, carteles e imágenes que relatan un época, narran unas costumbres de la esfera popular del Madrid decimonónico.

³ Jonathan Crary (1992) establece un gran análisis del cambio en las técnicas de visión empleadas a comienzos de la modernidad europea a finales de siglo. A través de sus páginas sostiene la tesis de que los cambios en la nueva apariencia de mirar y observar fueron más que una mera apariencia, y así, cambios ligados al cuerpo institucional y social que tuvieron lugar a principios del siglo XIX, y que supusieron una vasta reorganización del conocimiento y de las formas de pensar. Goethe y otros estudiosos del arte hablan del la post-imagen del siglo XIX, concibiendo la percepción sensorial sin ser necesariamente externa.

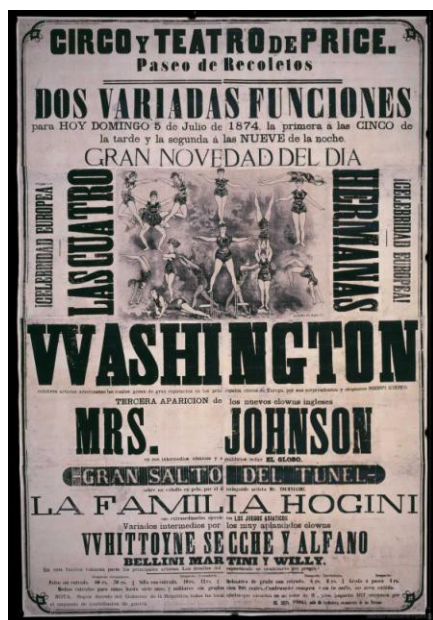


Imagen 3 (Cartel del Circo Price, “Las Cuatro Hermanas Washington”, 1874, Biblioteca Nacional, Madrid)

Entre los movimientos de la esfera popular, es el prestidigitador Fructuoso Canonge el que tiene más repercusiones en la prensa de Barcelona y Madrid, modernizadas, conocedoras de los espectáculos modernos, de las repercusiones de otros muchos autores de magia secular en otros lugares de Europa. Se trata de efímeros testimonios en papel que marcan una cultura del entretenimiento, *leisure* de una clase obrera que hace guiños a tiempos pasados de Inquisición e Iglesia Católica: “Hoy, que no hay brujas, el público aplaude a rabiarse a Canonge. Hubiera hecho este hombre en los tiempos de la Inquisición lo que ahora hace, y el Santo Oficio le hubiera tostado a fuego lento, por tener conveniencia con el diablo” (Diario *El Tiempo*, Montevideo, 1885). Canonge, perseguido por sus ideas republicanas, fue quizás el artista más mundano de la Barcelona de su tiempo, ejerciendo también su empresa de limpiabotas en una calle del centro.

El trombonista de la obra de Seurat habla:

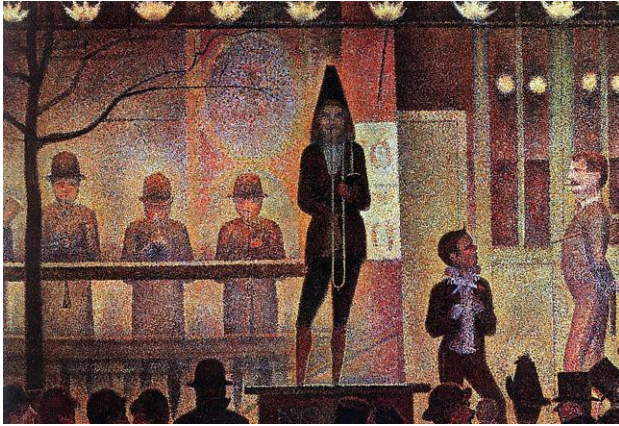


Imagen 4 (*Parade du Cirque* 1889, Georges Seurat)

Tiene impresas las características de un mago, de un esotérico y un vacío que lo delata gracias a los grandes focos, electrificación moderna de la gran ciudad, como dirá Walter Benjamin, que lo convierte en el terror del pueblo burgués, su vacío. Entonces, observamos de nuevo la escena, ahora, la máxima transacción capitalista resaltada en la figura del protagonista, el dinero camuflado en el carácter hipnótico y autómatas de las cabezas elocuentemente alienadas de los espectadores. La homeostasis, el sueño de la armonía y el *contraposto* del trombonista, hace que pensemos en los procedimientos hipnóticos llevados a cabo a finales de siglo. El vacío burgués y el carácter mágico y esotérico de la figura del trombonista podría quedar bajo el mismo campo metafórico del enano encerrado en el autómatas benjaminiano en el cuento mágico de “Rastelli erzält...” donde es visto como una metáfora de la teología dentro del materialismo histórico; éste último, el dueño del enano, de una teología devenida en decepción en la era moderna.

El poeta catalán Joan Brossa traduce, en el siglo XX, del arte de la prestidigitación en España, refiriéndose a uno de los más influyentes en este arte, Partagás Jaquet.

Estoy convencido de que la prestidigitación aún puede dar sorpresas si el esfuerzo que hicieron muchos artistas fuese puesto al día o continuado por nuestros contemporáneos y se llevara a término una evolución del lenguaje propio de nuestra cultura tan dada al hecho visual. ¿Acaso el surrealismo no roza la poesía de los juegos de manos? ¿Cuántos socios de nuestras sociedades de magia se interesan por el arte moderno? El éxito depende, pues, de los diferentes grados de sensibilidad y cultura; de ahí que la decadencia sea más obvia en los países latinos que en los países anglosajones. El punto bajo de civilización genera el mal. El punto bajo de la civilización genera el mal. Pero difícilmente podrán ser borrados unos vestigios imposibles de desterrar si tomamos el bastón por la muleta y no dejamos que los perros se acerquen. Nuestra vista abarca un vasto panorama (Partagás Jaquet 1894: 13)

Reflexión llevada a cabo en uno de los periódicos de la época, correspondiente a la última década del XIX. Su tienda mágica era una especie de Gabinete de Curiosidades donde

todo tipo de realidades, monstruosas o no, pueden ser encontradas, algunas metafóricas, otras más abstractas. Su salón mágico, utilizado posteriormente como primer cine ilusionista con traducciones de Méliès, es el primero de España a semejanza del establecido por Robert Houdin en París, donde encontramos escenas de Hipnotismo simulado y Espiritismo, de las que se encuentra un ejemplo en fotografía, recogida de su único libro de magia espectral.⁴



Imagen 5 (Fotografía de una sesión espiritista, *El Espectador Optimus o La Magia Espectral*, 1894)

Areny i de Plandolit nos ofrece en la primera mitad del siglo XX una iluminante e inteligente idea de las numerosas técnicas de la Prestidigitación en *Las Maravillas de la Magia Moderna*, donde ofrece un panorama deslumbrante de la sociedad española a través de los juegos de salón y espectáculos de ilusionismo para teatros.

Un libro anónimo publicado en el año 1821, realmente práctico para la mitad posterior, bajo el título *Noticias curiosas sobre el espectáculo*, publicado en Madrid, explica una serie de juegos mágicos de la mano de una figura recreativa inventada de un indio. En él, la máquina parlante, entre el juego y la metáfora, queda materializada en las numerosas reconstrucciones e invenciones europeas, y junto con ellas, mujeres invisibles y el ajedrez

⁴ Partagás Jaquet, como Robert Houdin y el fotógrafo de ilusiones ópticas francés Pierre Thiébault, velaban por la fantasmagoría del Espiritismo como entretenimiento, ilusión. Revelaban, realmente, lo absurdo del Espiritismo a través de la magia blanca y del arte de la prestidigitación. Sin embargo, el debate acerca de la fotografía espiritista tuvo lugar primeramente no en Francia, sino en América, a causa de las “fotografías de Espíritus” surgidas a través de la cámara “con poderes mediúnicos” de Edward Mumler. Es interesante el planteamiento de tal debate no desde un punto de vista de *croynance*, sino desde una mirada histórica y el estudio del Espiritismo como una rama de ideología liberal, sedienta de una búsqueda del más allá en el interior de la era industrial. Para una visión política del espiritismo europeo, J.W. Monroe (2003).

como nuevo juego popular. La metáfora de la muñeca parlante, fuente de literatura, materias diabólicas y también de entretenimiento, fuente, así mismo, metafórica de los espectadores que compran la mercancía envuelta en papel fantasmagórico, quedando materializada en la esfera popular española por el prestidigitador Francisco Roca; al igual que Partagás Jaquet, pertenece a la primera generación de magos conocidos en Cataluña, autor polifacético y promotor de espectáculos populares. Tenía un teatro ambulante, de ventriloquia. Su espectáculo, hecho a través de cabezas parlantes y otros muñecos, debía ser similar al representado por el ventrílocuo O'Kill en París alrededor de 1900.

4 Conclusión

Hablar del panorama del Ilusionismo español así como de otros espectáculos forjados a través de las técnicas de la ilusión es analizar la biografía de sus autores, encontrar y pensar unos textos que estuvieron unidos a sus vidas, y que así mismo generaron un tipo de política y provocaron todo tipo de reacciones en el ámbito religioso. Todavía no existe un gran trabajo que reúna y estudie la magia secular en el ámbito español; necesitan ser analizados, y sus imágenes, leídas como escritura moderna y discurso social. Al cabo, está claro que la ilusión provocada es una fuerte fantasmagoría social, donde la ilusión de la irrealidad es la realidad de un fenómeno de ocultación de mecanismos de producción y valor de su uso como mercancía.

Este artículo está destinado a ser una puerta introductoria al Ilusionismo de fin de siglo pero es en realidad algo más; es el adentrarnos en el significado de la Modernidad española a través de una serie de fragmentos enmarcados en el contexto de la ilusión; cómo configurarla en el interior de una literatura panfletaria y de periódico, donde, como diría Walter Benjamin, es el obrero el que se convierte en literato. A través de este estudio, hay al menos una pregunta moderna que queda objetivada; dentro de la peculiar modernidad española, claramente existió una referencia alterna donde las nuevas tecnologías científicas fueron aplicadas a la esfera popular de la cultura del entretenimiento. El mundo mágico del *show-business*, una vez comercializada y legitimada a través de los márgenes populares, modeló prolíficamente la cultura moderna.

Bibliografía

- ADORNO, T. 1981. *In Search of Wagner*. London, NLB.
- ARENY I DE PLANDOLIT, P. 1913. *Las maravillas de la magia moderna*. Barcelona: Editorial Maucci.
- BUCK-MORSS, S., 1989. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Barcelona: La Balsa de la Medusa.
- CANONGE, F. 1875. *Apuntes biográficos del prestidigitador Fructuoso Canonge*. Barcelona: Biblioteca Colón.
- CRARY, J. 1992. *The Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- DURING, S. 2002. *Modern Enchantments: The Cultural Power of the Secular Magic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- MILNER, M. 2005. *L'Envers du Visible: Essai sur l'ombre*. Paris: Éditions du Seuil.
- MONROE, J.W. 2003. "Cartes de Visite from the Other World: Spiritism and the Discourse of Laïcisme in the Early Third Republic". *French Historical Studies*, .26, 119-153.
- PARTAGÁS JAQUET, J. 1894. *El prestidigitador Optimus o magia espectral*. Barcelona: Librería española de Antonio López.
- STOICHITA, V. 1997. *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion.