

# LOS ESPECTÁCULOS ÓPTICOS DE LA CULTURA POPULAR SALVADOREÑA: EL *TUTILIMUNDI* EN EL ARTÍCULO COSTUMBRISTA *EL PANORAMA*, DE ARTURO AMBROGI

Dorde Cuvardic García\*

## RESUMEN

Este artículo analiza el artículo costumbrista *El panorama*, del salvadoreño Arturo Ambrogi. Pretende aportar una contribución a la historia de los dispositivos ópticos de la cultura popular en Centroamérica, área de investigación que necesita ser consolidada en un futuro próximo. Para cumplir con este objetivo, se accede a *El panorama* como un *documento social* que permite comprender las funciones sociales y culturales del *tutilimundi* o cajón de vistas. En particular, el análisis se acerca al carácter itinerante de este espectáculo, a la condición social de su propietario, a las condiciones de recepción y consumo de este dispositivo (próximas a las del estereoscopio), así como a su inserción en la festividad popular salvadoreña de finales del siglo XIX.

**Palabras clave:** Costumbrismo, literatura salvadoreña, cultura visual, dispositivos ópticos, *tutilimundi*, panorama, cultura popular.

## ABSTRACT

This article analyses costumbrist article "*El panorama*", from salvadorian Arturo Ambrogi. It seeks to provide a contribution to the story of the optical devices of the popular central american culture optical devices, area of research that needs be consolidated in the near future. In order to accomplish this goal, *El panorama* will be understood as a social *document* that allow to comprehend the social and cultural aspects of *tutilimundis*. In particular, the analysis is focused on the itinerant personality of the spectacle, on the social condition of its owner, on the reception and consumption conditions of this device (closer to the stereoscopy), as well as its insertion in the popular salvadorian festivity at the end of the XIX century.

**Key Words:** Costumbrism, salvadorian literature, visual culture, optical devices, *tutilimundi*, panorama, popular culture.

Los dispositivos ópticos de la cultura popular de los siglos XVIII y XIX, como son la linterna mágica y el *tutilimundi*, entre los más conocidos, se consideran como un peldaño más hacia la consolidación del régimen de la visualidad lúdica de la cultura de masas<sup>1</sup>. El desarrollo de estos dispositivos en las prácticas culturales, así como su representación en el discurso literario y periodístico, se ha investigado en España (Fernández, 2006; Frutos Esteban, 2008, 2009, 2011; Monart, 2004; Riego, 2004; Vega, 2010) y en México (Segre, 2007: 5-58). Indagar su presencia en Centroamérica es una

vía de investigación por crear y desarrollar en el futuro.

En razón de sus altos costos de exhibición, algunos de estos dispositivos tuvieron poca difusión en el marco de los espectáculos visuales decimonónicos españoles y latinoamericanos, como es el caso del panorama pictórico (una pintura de grandes dimensiones, muchas veces expuesta en un lienzo circular de 360 grados) y el diorama (pintura de gran formato en soporte translúcido que permitía, al aplicar una fuente de luz de diversa intensidad, simular la evolución de la temporalidad diaria en amaneceres y

\* Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica.  
Recepción:23/09/11. Aceptación:08/11/11.

atardeceres) (Friedberg, 1993: 20-29). En cambio, proliferaron los modestos *tutilimundis*, así como su modalidad más compleja, situada en una localidad fija, llamada *establecimiento de vistas*<sup>2</sup>.

El objetivo de este artículo es realizar una pequeña contribución para comenzar a conocer la historia de este régimen de visualidad espectacular en la Centroamérica del siglo XIX. Es nuestra intención demostrar la existencia de uno de estos dispositivos ópticos, en concreto el *tutilimundi*, en suelo centroamericano<sup>3</sup>. Se asume el artículo de Ambroggi como un *documento social* que permite acceder a su presencia en la cultura popular salvadoreña. La fuente que vamos a utilizar en nuestro corpus, empleándola como documento histórico que nos permite rescatar una práctica social del olvido, es *El Panorama*, artículo de tono costumbrista del salvadoreño Arturo Ambroggi (1874-1936).

Podemos plantear las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo se representa, en este artículo costumbrista, la circulación, exhibición y consumo o recepción de este espectáculo en territorio salvadoreño?; ¿es un espectáculo de consumo individual o colectivo?; ¿cómo se inserta en la cultura popular salvadoreña de finales del siglo XIX?

### Análisis del artículo *El panorama*

En primer lugar, debe definirse con claridad el dispositivo óptico que, en el artículo de Ambroggi, se describe como espectáculo popular. Al inicio se afirma que, al fallecer Don Camilo Libiero, el propietario del dispositivo óptico, “todos sus bienes consistían en los tarantines del Panorama, un cajón de vistas y el organillo que de puro viejo, ya estaba tosigoso y cansado<sup>4</sup>.” En El Salvador, ‘tarantín’ significa utensilio: en este caso, el artículo se refiere a los utensilios del Panorama. Esta última palabra designa al conjunto formado por el cajón de vistas y el organillo. El dispositivo óptico como tal sería un *cajón de vistas*, también llamado *tutilimundi* o *mundo nuevo*. La descripción del

dispositivo al final del artículo también nos permite definir ante qué modalidad de artefacto nos enfrentamos, es decir, nos permite establecer su identidad:

Con qué inenarrable emoción penetrábamos a aquella habitación en la que, a todo lo largo de las paredes se enmarcaba el cancel de manta pintado de negro en que los lentes, redondos como lunas, se enfilaban, a manera de claraboyas. Y pegada la cara al lente, empañada su diafanidad, veíamos desfilar ante nuestros ojos ávidos el panorama mundial, agrandado, cobrando un relieve que le infundía vida, que lo hacía casi real (32).

El cajón de vistas, una vez ya instalado, queda oculto tras un cancel de manta pintado de negro. Se utiliza con la intención de que el público focalice su atención en los lentes. Esconder el dispositivo o artefacto que presenta las imágenes supone un reforzamiento del carácter ilusionista de estas últimas: se oculta la tramoya que sostiene la exhibición de la representación visual. El espectador, además, se abstrae del espacio circundante. Aplica el ojo a la lente y observa las imágenes ampliadas.



Ilustración 1.  
Frontispicio de la colección costumbrista *Los cubanos pintados por sí mismos*, Colección de tipos cubanos. La Habana: Imprenta y papelería de Barcina, 1852.

La descripción de este artefacto en el artículo de Ambrogi es muy similar a la que realizada por Pío Baroja en sus memorias, tituladas *Desde la última vuelta del camino* (en una serie que lleva por título *Lo que desaparece en España*), donde describe el *tutilimudi*: “Se llamaba *tutilimundi* a un cosmorama, casi siempre portátil, como un cajón largo, con techo de madera, que tenía en las paredes laterales varios agujeros redondos de cristal, por donde se veían paisajes, vistas de ciudades y escenas fantásticas iluminadas.” (Baroja, 1949: 1104). El *Diccionario nacional o gran diccionario clásico de la lengua castellana*, de Ramón Joaquín Domínguez (1848-1849), ofrece una descripción similar a la aportada por Ambrogi y Baroja, aunque cargada de desprecio por un espectáculo que considera de mal gusto: “Cajón en formas de escaparate [...] y en cuyo interior se ven en cosmorama, y a través de su correspondiente cristal de aumento, las vistas y escenas más chabacanas.” (en Fernández, 2006: 121). Riego (2004: 67), en su descripción de este artefacto, añade la siguiente información, no ofrecida por las fuentes precedentes: “Las escenas del interior pueden ir cambiando por sistemas de deslizamiento que recuerdan los telones teatrales. [...] aunque es frecuente que se contemplen escenas pintadas, también pueden encontrarse en su interior objetos tridimensionales e incluso pequeños autómatas dotados de movimiento mecánico, por este motivo se los denomina en algunas ocasiones «cosmomecánicos».” Cabe resaltar que a partir del siglo XX el nombre de *tutilimundi* se iría asimilando cada vez más al teatro de títeres.

Con sus ligeras diferencias, a partir de estas definiciones<sup>5</sup> podemos establecer una más, de carácter sintético. El *tutilimundi* es un cajón en cuyo interior se exponen imágenes; el observador, que acerca el ojo al lente de aumento, inserto en un agujero practicado al cajón, podrá ver agrandadas, con un ‘gran’ efecto de realidad, las imágenes expuestas. En los cajones más sencillos sólo existía un agujero, con su correspondiente lente de aumento; en los más complejos, se practicaban varios agujeros, con sus respectivas lentes. Además, algunas placas de imágenes

contaban con palancas para mover ciertas figuras, con lo que el *tutilimundi* se convertía, en cierta medida, en un teatrillo mecánico. El dispositivo que vemos en la *Ilustración número 1*, procedente del frontispicio de la colección costumbrista *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) es un *tutilimundi* de un solo lente<sup>6</sup>.

Si queda claro que el artículo de Ambrogi se refiere a un *tutilimundi*, ¿por qué se le llama *panorama*? Debemos precisar que, en la época en la que proliferaron, el siglo XIX, se presentaba una confusión en el uso de términos que designaban los dispositivos ópticos de la cultura visual popular. Fernández (2006: 97) habla de la equivalencia, en el siglo XIX, entre “las denominaciones de ‘panorama’ y ‘mundinuevo’ para designar a este último, haciendo caso omiso de la diferente génesis y constitución de ambos dispositivos”. Es decir, era común otorgar al *tutilimundi*, también llamado *mundo nuevo* o *cajón de vistas* (todos ellos equivalentes) el nombre de *panorama*. ¿Una de las posibles razones de este préstamo léxico? Como hipótesis, podemos plantear que el mayor prestigio del *panorama* como espectáculo instigaba a los propietarios de los *tutilimundis* a realizar esta apropiación con el objetivo de ejercer un mayor poder de atracción sobre la ciudadanía, público potencial del espectáculo. En el artículo de Ambrogi, el hecho de llamar *panorama* al dispositivo óptico del *tutilimundi* es un caso de metonimia de contenido por (en lugar del) continente: las imágenes ofrecidas en el *tutilimundi*, muchas de ellas vistas panorámicas de paisajes o ciudades, vendrían a designar al artefacto que las contiene. En cualquier caso, la denominación que se emplee persigue el mismo objetivo: expresar la variedad de las imágenes que son ofrecidas. La palabra *panorama* pretende indicar que se ofrecerá al público la mayor diversidad posible de vistas de la naturaleza y de la sociedad (tanto monumentos como tipos sociales). La misma intencionalidad reviste el término *tutilimundi*, que significa ‘todo el mundo’, es decir, todo el mundo queda representado en las vistas ofrecidas por el dispositivo óptico. Como detalla Vega (2010: 415), el *tutilimundi* ofrecía “vistas, fiestas, costumbres, noticias, sucesos, incendios, batallas,

rostros de personajes, ficciones..., procedentes de los lugares más lejanos”.

Tradicionalmente, el imaginario popular asociaba a los saboyanos la organización de los espectáculos ópticos, tanto los de linterna mágica como los de *tutilimundi*. Sobre las razones, no muy convincentes, de la común asociación de los saboyanos con los instrumentos ópticos, Miguel Fernández (2006: 117-118) nombra tanto el hecho de ser originarios de una región montañosa italiana (Saboya), que favorecía los oficios itinerantes (como la trashumancia), como el especial conocimiento que se tenía en esta área geográfica de la técnica de la pintura sobre vidrio<sup>7</sup>, de la que dependía la producción de las placas para la linterna mágica. En el caso del artículo *El panorama*, ya no es un saboyano, sino un piemontés: “El propietario del Panorama era un viejecito piemontés, más bravo que un chile chiltepe: don Camilo Libiero.” (27). En todo caso, la región italiana de procedencia, respecto del imaginario popular forjado por la tradición sobre los propietarios de los dispositivos ópticos, no sufre grandes cambios, si recordamos que Savoya es una región del Piemonte italiano que limita con Francia. Un ejemplo que nos demuestra la común asociación existente en los siglos XVIII y XIX entre este oficio y el origen italiano es el personaje Coppola, vendedor de instrumentos ópticos del cuento *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann, identidad tras la que se esconde el abogado Coppelius, que según las palabras del atormentado Nataniel “[s]e hace pasar por mecánico piemontés.” (Hoffmann, 2002: 65).

Parafraseando el conocido título del artículo de Larra, el oficio de portador de *tutilimundi* es un *modo de vivir que no da de vivir*, es decir, que apenas da para sobrevivir. Mannoni y Pesenti (2009: 116), en este sentido, mencionan la pertenencia del portador de la linterna mágica a los *petits métiers*, quien además de las proyecciones de este espectáculo en la tarde y en la noche, debía dedicarse a otras ocupaciones durante el día. ‘Pequeño oficio’ de la calle (y de los caminos) es, asimismo, el de portador del *tutilimundi*, que en el artículo de Ambrogi se encuentra representado por don Camilo Libiero.

De él dice el narrador que “llevó, sin protestar, su larga vida de afanes y necesidades: trabajó para vivir, sencillamente.” (27). La excesiva preocupación por controlar a los ‘chiquillos’ el pago de la entrada al espectáculo, hacia el final del artículo, es un indicador de sus penurias económicas. En la novela *Las figuras de cera*, de Pío Baroja (1973: 247), cuando se describe la feria en Pamplona durante las festividades del día de San Fermín, también se menciona de pasada su condición miserable: “Los españoles de la feria eran, en su mayoría, gente pobre; uno tenía unas vistas o *tuti li mundi* en un carrito” (en cursiva en el original).

La *itinerancia* es una característica del espectáculo del *tutilimundi* que se detalla en el artículo de Ambrogi. Se ofrece al público de todo el territorio salvadoreño cada vez que se presenta una festividad pública en una localidad: “Con su Panorama, el buen viejecito piemontés recorría la República, de un extremo a otro. En donde quiera que se celebraba una feria, o cualquier fiesta patronal, ahí aparecía don Camilo con su Panorama. [...] Llegaban de Santa Ana, en donde habían terminado las fiestas.” (28). El vínculo entre el espectáculo del *tutilimundi* y la temporalidad del ocio festivo también es comentado por Pío Baroja: “El *tutilimundi* aparecía en los pueblos durante las fiestas. En Madrid se estacionaba en alguna plaza, con frecuencia en la plaza Mayor” (Baroja, 1949: 1104) Su difusión depende de la existencia de una temporalidad ligada al ocio. La *itinerancia* también nos habla de la precariedad económica del portador del *tutilimundi*, nómada en una sociedad sedentaria que observa con suspicacia los oficios de la calle<sup>8</sup>. ¿Cómo se transportaba el *tutilimundi* cada vez que era preciso trasladarse a un nuevo pueblo? El burro parece ser el animal de carga preferido, al ser más barato que el caballo (recordemos la pobreza de los propietarios de estos espectáculos) y al estar capacitado para transitar por regiones escarpadas y caminos descuidados. En el artículo de Ambrogi se dice que el piemontés llegaba a la localidad “en una mula de alquiler” (28). También Baroja (1949: 1104) se hace eco de su utilización, junto con el

caballo: “Este cajón [el del *tutilimundi*] solía ir tirado por un caballo o un burro.”

El narrador, en el artículo de Ambrogi, considera este espectáculo como anacrónico. Tomando en cuenta que dice describir una experiencia de su niñez y que este texto es un artículo costumbrista periodístico en el que se establece una identidad nominal entre enunciador y autor (Arturo Ambrogi, quien vivió entre 1874-1936), podemos situar la época de los hechos descritos entre 1880 y 1900. Desde el presente de la enunciación, el *tutilimundi* es presentado como un espectáculo que estuvo en boga décadas atrás, antes de desaparecer con la muerte de su dueño. La perspectiva elegíaca, nostálgica, que asume el enunciador se encuentra en consonancia con el propósito declarado del discurso costumbrista, a escala internacional, de retratar prácticas y tipos sociales en trance de desaparición o ya desaparecidos, pero que todavía se conservan en la memoria colectiva. Así, hacia el final del artículo sentencia el enunciador con añoranza: “¿Con qué melancolía nos damos hoy a la tarea de evocar esos recuerdos!” (29).

El narrador establece una comparación entre las distracciones festivas del presente y las del pasado: “Tal como hoy día, al aproximarse las Fiestas de Agosto, lo primero que aparece es la ‘rueda de caballitos’ y la ‘ola giratoria’, en aquel entonces lo primero en aparecer era la marimba chapina y el Panorama de don Camilo Libiero.” (28). Sería equivocado pensar que el *tiovivo* y la *ola giratoria* provocaron la desaparición del espectáculo óptico. ¿Qué pudo haber producido su rápida obsolescencia? El cinematógrafo se puede considerar como la causa directa. El público consume, con el cine, un espectáculo visual cuyo ‘efecto de realidad’ es mayor que el del *tutilimundi*. La añoranza por la desaparición del *tutilimundi* también aparece en un reportaje de Pío Baroja (1949: 1104-5):

El último que recuerdo pasaba hace catorce o quince años por la calle Ancha de San Bernardo tirado por un borriquillo. No se sabe dónde podía ir. Tenía un aire tan pobre, tan humilde, que me producía melancolía. El doctor Val y Vera, que conoce al dedillo la calle Ancha, me ha dicho que todavía sigue pasando el carrito. [...] En la niñez me había

parecido una cosa tan atractiva este cosmorama, que cuando lo vi luego arrastrarse en la general indiferencia, por contraste, me dio una sensación de tristeza y humildad.”

¿Por qué decimos que el espectáculo del *tutilimundi* descrito en el texto de Ambrogi es *audiovisual*? En primer lugar, por el uso de la música. La llegada del dispositivo óptico a la localidad, es decir, antes de su instalación y exhibición pública, se acompaña con música: “Siguiendo la huella de la marimba chapina, llegaba el Panorama” (27). Como ocurre asimismo al aparecer el circo en una localidad, por espectáculo no debe entenderse sólo la exhibición del propio *tutilimundi* ante un público que paga, sino también la llegada al pueblo del dispositivo óptico, de su portador y de la música de la marimba acompañante, con toda la expectativa que trae consigo. Pero no es la única ocasión en la que el *piamontés*, Camilo Libiero, emplea música en su espectáculo. Como reclamo para llamar la atención y captar espectadores, un joven toca un organillo en los momentos previos a la apertura del espectáculo:

Casi al mismo tiempo que el hombre de la escalera pasaba encendiendo los faroles de la calle, el organillo, chillón y vocinglero, empezaba a tocar. El sonido de su tubería catarrosa y de su cilindro adormilado, llegaba lejos, bien lejos, desparramándose en el sofocante ambiente nocturno, que no alteraba ningún otro ruido. El organillo, colocado en su asiento de tijera, ocupaba toda la parte de acera frente a la puerta del Panorama. Un mozo, en camiseta de hilo, de vistoso color morado, le daba vuelta al manubrio (30).

El uso del organillo está asociado tradicionalmente a los portadores de *tutilimundis* y linternas mágicas. Como demostración, Mannoni y Pessenti (2009: 115-120) nos ofrecen diversos dibujos, grabados y porcelanas que representan a portadores (incluso portadoras) que cargan en la espalda cajones de linterna mágica y que giran la manivela de pequeños órganos que tienen entre manos. En un pasaje que comentaremos más detenidamente en las próximas líneas, el artículo *El músico de cuerda*, de la colección costumbrista *Los mexicanos pintados por sí mismos*, el enunciador menciona

el poder de convocatoria de los dueños de *tutilimundis* ‘con cilindro’, en alusión indirecta, de tipo sinecdótico, al organillo (Rivera, 1935: 110). En cambio, el ciego de la escena *Las ferias*, de Mesonero Romanos (1967: 161), utiliza un tamborcillo como *leit-motiv* que permite pautar sus explicaciones durante el visionado de las vistas por el público. También es el caso de la descripción del *tutilimundi* por Baroja (1949: 1104): “y a veces el hombre que lo exhibía redoblaba en un tambor”. En síntesis, en el artículo de Ambrogí, el uso de la música tiene la función de aviso, de reclamo, a la llegada al pueblo (la marimba) y en los momentos previos a la apertura del espectáculo (el organillo).

El espectáculo del *tutilimundi* no sólo es audiovisual por el uso de la música antes o durante el espectáculo, sino también por las explicaciones que el propietario del dispositivo suele exponer, mientras el público observa las vistas. Así, por ejemplo, Baroja (1949: 1104), en sus memorias, afirma que el dueño del *tutilimundi* “explicaba las vistas de su pequeño escenario.” No siempre parece ser el caso. Don Camilo Libiero, en el artículo de Ambrogí, está más preocupado por la recaudación monetaria que por ofrecer un espectáculo multisensorial: no acompaña el visionado de las imágenes con explicaciones de las vistas. Bien diferente es el caso del ciego que, en el artículo *Las ferias*, de Mesonero Romanos, explica las imágenes observadas por el público en un *tutilimundi* situado en la Plazuela de la Cebada. Describe los tipos sociales que transitan en la calle de Alcalá en tiempo de feria, una clara puesta en abismo de la propia actividad de indagación callejera del escritor costumbrista (Mesonero Romanos, 1967: 161)<sup>9</sup>.

El poder de convocatoria ante la llegada de un espectáculo itinerante, sobre todo en jóvenes y adolescentes, es un *motivo* común en los textos literarios o documentales que se dedican a describirlo. Mannoni y Pesenti Campagnoni (2009: 115-116) nos hablan de la inmensa popularidad que disfruta a partir del siglo XVIII el propietario de linterna mágica [*colporteur de lanterne magique*, es el nombre que recibe en francés] en el espacio rural, virgen

hasta entonces de este tipo de espectáculos. La misma apreciación se puede realizar sobre el espectáculo del *tutilimundi*. En *El músico de cuerda*, artículo de la colección costumbrista *Los mexicanos pintados por sí mismos*, el enunciador afirma que, con su flauta, este tipo social arrastraba a hombres, fieras y montañas, “lo mismo que siguen los chicos de la escuela al dueño de un *tutilimundi* con cilindro, y cuyo dueño, más sabio que los chicos, las montañas y las fieras, marcha en pos de la armonía que producen las pesetas.” (en cursiva en el original) (Rivera, 1935:110). Es interesante este pasaje porque aparece el *tutilimundi* como paradigma de los espectáculos callejeros que obtienen gran poder de convocatoria en la población. Este último poder también se encuentra ampliamente descrito en el artículo de Ambrogí: “Apretado grupo de curiosos se congregaba alrededor de la carretas, viendo descargar los bultos envueltos en embreados y atados con lazos. [...] todos, hombres y cipotes, trataban de ayudar en lo que pudieran; dando, cuando era necesario, ‘una manita.’”(29).

Es un espectáculo que no necesita afiches o volantes publicitarios. Su llegada a la localidad se convierte en la principal estrategia publicitaria. Primero, aparece la *marimba chapina*, como ‘preaviso’ que crea expectativa ante la llegada del dispositivo óptico. La comunicación oral cara a cara se encarga de extender este pre-aviso. A su vez, el recibimiento del dispositivo, después del preaviso musical de la marimba, se convierte en la segunda estrategia publicitaria: “Igual que a la llegada de la marimba chapina, a la llegada del Panorama se desparramaba la noticia por los cuatro vientos de la capital.”(29).

El artículo también ofrece una descripción única de las condiciones de exhibición y percepción del espectáculo óptico y de sus imágenes. Frente a la exhibición del *tutilimundi* de uno o varios lentes, o del llamado *establecimiento de vistas*, en el artículo de Ambrogí se describe una modalidad intermedia, el alquiler de un local: “El Panorama se instalaba en una de las habitaciones del piso bajo del Cabildo quemado” (28-29). Cuando llegaban a las poblaciones, también los propietarios de las linternas mágicas

alquilaban, como detallan Mannoni y Pesenti Campagnoni (2009: 117), una pequeña sala o una tienda en un campo ferial.

El narrador del artículo de Ambrogi describe la modalidad de uso del *tutilimundi* y los efectos emotivos que provocan sus imágenes: “El corazón nos golpeaba fuerte, en el pecho. Contenido el aliento, desmesurada la pupila en la plenitud del esfuerzo contemplativo, que quería ser más intenso, más agudo aún, para ‘ver’ mejor, para que la ‘realidad muerta’ de la vista enfocada, se fijara más hondo en la retina.” (32). El lente permite agrandar las imágenes expuestas del ‘panorama mundial’ (‘agrandado, ‘cobrando un relieve que le infundía vida’) y favorece en el espectador, complementariamente, el proceso de desligarse de las condiciones expositivas circundantes. La modernidad ha promovido la creación de dispositivos comunicativos que incentivan la atención concentrada, contemplativa (Cuvardic y Sanabria, 2011, en prensa) y el *tutilimundi* forma parte de estos últimos. Se trata de aquellos dispositivos que, como el estereoscopio o el telescopio, disciplinan el cuerpo del espectador para que se adapte a las condiciones perceptivas de la tecnología. El espectador se encuentra físicamente detenido, pero es activo a nivel visual e interpretativo. Lo mismo sucede al observar un estereoscopio, donde el sujeto acerca ambos ojos a una caja de diapositivas para que las dos imágenes se acoplen y surja una nueva de carácter tridimensional. Crary (2007: 172) señala que la aparente pasividad del observador de las imágenes del estereoscopio queda desmontada cuando se presta atención al trabajo fisiológico, perceptivo, que realiza: obtiene, como resultado, imágenes verosímiles, cargadas de la ilusión de profundidad. Asimismo, durante la apreciación de las imágenes del *tutilimundi*, algunas de las condiciones expositivas y perceptivas son similares a las incentivadas por el estereoscopio: el cuerpo detenido del público y su atención focalizada le permite obtener de la imagen el mayor ilusionismo posible (Crary, 2008)<sup>10</sup>.

Destaca, en el artículo de Ambrogi, la contribución que realiza el espectador para que la atención se desarrolle a un nivel óptimo; se

habla del propósito consciente del observador de abrir desmesuradamente la pupila para obtener mayor nitidez durante la contemplación de las imágenes, gracias a un esfuerzo sostenido. El *tutilimundi* es un excelente ejemplo de dispositivo que busca concentrar la atención del espectador, sustraerle de la realidad perceptiva que le rodea, sumergirle en una realidad ilusoria que proyecta un elevado efecto de realidad en el observador. Es un artefacto que demuestra la intervención de las tecnologías de la modernidad, en este caso de uso lúdico, en el proceso de disciplinar la percepción visual. De hecho, en el artículo de Ambrogi se destaca la permanencia de esta percepción inclusiva y ensimismada momentos después del consumo visual del espectáculo: “Salíamos, deslumbrados, del arrobamiento.” (33). El mismo proceso es protagonizado por aquellos espectadores que terminan de ver las imágenes cinematográficas: deben superar la atención intensificada y acostumbrarse, poco a poco, a las nuevas condiciones ambientales, después del consumo del espectáculo.

El texto de Walter Benjamin, “El panorama”, perteneciente a la compilación de reflexiones autobiográficas *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, publicada después de la muerte del filósofo alemán, guarda más de un punto de contacto con el artículo de Ambrogi. Como sucede con las reflexiones del autor salvadoreño, en Benjamin encontramos, desde el enunciador adulto, los recuerdos de un dispositivo óptico (difícil de precisar) que logró captar la mirada asombrada del niño, mientras que la del adulto reconoce, en cambio, el carácter ilusorio o fantasmagórico de sus imágenes: “Hacia el fin de mi infancia, cuando ya la moda había dado la espalda a aquellos viejos panoramas, lo habitual era ir dando vueltas por una sala ya casi semivacía. [...] La primera vez que entré en uno de éstos [panoramas], había pasado ya su mejor época. Pero aún no había perdido su encanto, cuyo último público éramos los niños.” (Benjamin, 2011: 8-10). Como ocurre en el artículo de Ambrogi, el enunciador adulto en el texto de Benjamin se refiere a un espectáculo que la cultura de masas ya desechó hace tiempo. Ambas reflexiones se mueven pendularmente

entre la nostalgia de un espectáculo que llegó a entusiasmar en la infancia y su carácter de alegoría visual (símbolo condensador) de la fantasmagoría ideológica de la modernidad.

### Conclusiones y recomendaciones

El presente artículo es una contribución para reforzar el conocimiento de la visualidad lúdica de la cultura popular en la Centroamérica de finales del siglo XIX. La desaparición de los dispositivos ópticos propiamente dichos, considerados como un 'esparcimiento' anacrónico ya en las primeras décadas del siglo XX, hace necesario recurrir a los documentos escritos, ya sea de carácter público (artículos costumbristas) o privado (memorias, epistolarios, incluso fotografías) para realizar una recuperación histórica de este tipo de prácticas culturales.

Una fuente importante, a la hora de emprender este tipo de proyecto, son los periódicos centroamericanos del siglo XIX. Es posible que, a partir de una revisión exhaustiva de sus ejemplares, puedan encontrarse anuncios sobre espectáculos como las linternas mágicas o los *tutilimundis*, entre otros.

La riqueza analítica del artículo de Ambrogi estriba en que nos permite acceder a la difusión social y a las condiciones de exhibición y percepción de un espectáculo desaparecido, perteneciente a la cultura visual decimonónica de El Salvador, del que ya no existe una huella material. Lamentablemente, no detalla los temas –el contenido– de las imágenes que observó en el *tutilimundi* cuando era niño. En todo caso, nos demuestra que los dispositivos ópticos de uso lúdico no sólo forman parte de los espectáculos de la cultura popular europea o norteamericana, sino también de la centroamericana.

El *tutilimundi* aparece en el artículo de Ambrogi como un dispositivo a la vez ingenio e instructivo. Es la imagen que tiene en el siglo XIX, en escritores e intelectuales, este tipo de espectáculos de la cultura popular. Después de una primera etapa (siglo XVII y XVIII), donde se aprecia, desde el punto de vista de las autoridades, cierta percepción de peligro moral para la 'salud' pública en las imágenes

de estos instrumentos y en sus propietarios, en una época posterior (siglo XIX), en cambio, se observa un acercamiento de estos espectáculos a la cultura infantil (Fernández, 2006: 266). El inicial propósito, educar o distraer con imágenes muchas veces de tono fantasmagórico o erótico, derivó en un uso lúdico infantil.

Pero el *tutilimundi* no sólo cumplió con esta última función. También, amplió la comprensión de un mundo diverso y en constante cambio en públicos, muchas veces rurales, que no tenían la posibilidad de viajar. Contribuyó a incorporar a amplias capas de la población en las transformaciones de la modernidad, al proponer el uso de nuevos esquemas cognitivos que permitieran interpretar este proceso social. Acercaba lo lejano, al yuxtaponer, mediante imágenes, referentes sociales y naturales de los más diversos países y sociedades. Precisamente el papel formativo desempeñado por este dispositivo motiva el homenaje de Ambrogi, expresado mediante el recuerdo, lleno de añoranza, por un aparato ingenio que despertaba la capacidad de asombro, la más loable de las predisposiciones infantiles.

### Notas

1. A veces se les llama, erróneamente, precinematográficos. Desde este punto de vista, se considera que son etapas preliminares en el desarrollo de la imagen en movimiento del cinematógrafo, que sería una invención prefigurada, vaticinada o entrevista, sin éxito, por los inventores de estos dispositivos. Debe cambiarse este punto de vista. Los inventores de estos dispositivos tuvieron la intención, a la hora de construirlos, de que cumplieran una función autosuficiente, sin ser un peldaño más en la invención del cinematógrafo.
2. Explica Fernández (2006: 106) que proliferaron en España alrededor de la mitad del siglo XIX los establecimientos de vistas, derivación del *tutilimundi*. Se situaban en un local fijo, que disponía de diversas habitaciones con sistemas de contemplación de imágenes.
3. De hecho, carecemos de otra fuente que nos indique su presencia en Centroamérica. En México, en todo caso, parecen ser conocidos los *tutilimundis* a



mediados del siglo XIX. La colección costumbrista *Los mexicanos pintados por sí mismos* se hace eco de su presencia.

4. Ambrogi, Arturo. 1955. "El Panorama". *Muestrario*. San Salvador, El Salvador: Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, 27. A partir de este momento, toda cita del artículo proviene de esta edición.
5. Baroja se refiere a varios agujeros y no menciona la existencia de lentes; Domínguez habla de un único cristal de aumento, pero no de la presencia de uno o varios orificios; Ambrogi habla de varios lentes y, por ende, de varios orificios, aunque no se refiere al cajón.
6. No es la única ilustración existente de este artefacto en países de habla hispana. Goya cuenta con dos dibujos de *tutilimundis* y, asimismo, la ilustración del artículo "Las ferias" para la edición de 1851 de las *Escenas matritenses*, de Mesonero Romanos, también incorpora la representación de este dispositivo.
7. Fernández (2006: 114-128) analiza la importancia de los saboyanos en la imaginería popular, en la España de los siglos XVIII y XIX, como propietarios y exhibidores de estos dispositivos ópticos.
8. Recordemos que en los primeros siglos de la modernidad existen muy diversos tipos de espectáculos itinerantes. Las colecciones de tipo sociales costumbristas latinoamericanas, aunque no ofrecen la figura del dueño/portador de espectáculos ópticos, se ocupan en todo caso de otros tipos sociales itinerantes en el ámbito de la cultura popular. Así, por ejemplo, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* se registra la figura de *El músico de cuerda*. *Historia de este personaje contada por su instrumento*, donde la guitarra, convertida en personaje, afirma: "No hubo baile, festejo ni día de campo á donde no me hubiera llevado consigo" (en la edición facsimilar se mantiene la grafía de la edición original) (Rivera, 1935: 116).
9. Por la riqueza antropológica del pasaje de Mesonero Romanos, se transcribirá a continuación, en particular la voz del narrador del cuadro costumbrista, antes de la declamación del ciego: "Apartámonos de aquel sitio y llegamos a la plazuela de la Cebada, teatro un tiempo de la ferias de Madrid, y hoy destinado a más terribles escenas. Intentando atravesarla, fuimos detenidos por una multitud de curiosos apiñados en rededor de una máquina óptica, dirigida

por un ciego con un tamborcillo, que enseñaba por dos cuartos *tutti li mondi*. Y al pasar por su lado, hirieron mis oídos estas voces, interrumpidas por el tamborcillo (*tan tan...*): «Ahora van ustedes a ver la gran calle de Alcalá en tiempo de ferias.»// Paréme un poco, y consultando con el amigo, convinimos en que si habíamos de atravesar todo Madrid para verla, era más cómodo mirarla pintada, por dos cuartos; pagámoslos, aplicamos la vista al cristalejo, y el ciego comenzó a decir" (en cursiva en el original) (Mesonero Romanos, 1967: 161).

10. En otro libro, Crary (2008) también se interesa en comprobar que en la cultura visual occidental del siglo XIX se produce una competencia entre aquellos dispositivos ópticos que incentivan la atención concentrada frente a aquellos que incentivan la dispersión.

## Bibliografía

- Ambrogi, Arturo. 1955. "El Panorama". *Muestrario*. San Salvador, El Salvador: Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, 27-33.
- Baroja, Pío. 1949. "Desde la última vuelta del camino. Memorias. Reportajes. Primera parte. Lo que desaparece en España". *Obras completas VII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1101-1230.
- Baroja, Pío. 1973. "Las figuras de cera". *Obras completas IV* (Segunda edición). Madrid: Biblioteca Nueva, 101-303.
- Benjamin, Walter. 2011. "Panorama". En: *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (Trad. de Jorge Navarro Pérez). Madrid: Abada editores, 8-10.
- Crary, Jonathan. 2008. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Crary, Jonathan. 2007. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.

- Cuvardic García, Dorde y Carolina Sanabria. 2011. "Exposición, atención y distracción en los procesos comunicativos", *Ámbitos, Revista andaluza de comunicación* (Universidad de Sevilla), n.º. 20 (en prensa).
- Fernández, Luis Miguel. 2006. *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidade Santiago de Compostela.
- Friedberg, Anne. 1993. *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Frutos Esteban, Francisco Javier. 2011. *Los ecos de una lámpara maravillosa. Linterna Mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca Dpto. Filología.
- . 2008. "Las proyecciones audiovisuales mediante linterna mágica como objeto de estudio", *Trípodos*, 23, 161-176.
- . 2009. "Historietas mágicas: Orígenes del relato gráfico y proyección de imágenes.", *Diálogos de la comunicación*, 78, 1-11.
- . 2008. "El análisis de contenido y la organización de repertorios culturales: el caso de las placas de linterna mágica", *Revista latina de comunicación social*, n.º. 63, 265-276. La Laguna, Tenerife.
- Hoffmann, E.T.A. 2002. "El hombre de la arena". En: *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mannoni, Laurent y Donata Pesenti Campagnoni. 2009. *Lanterne magique et film peint (400 ans de cinema)*. Paris: La Cinématèque française/ Éditions de la Martinière.
- Mesonero Romanos. 1967. "Las ferias". En: *Escenas matritentes*. Barcelona: Editorial Bruguera, 156-162.
- Monart, Isabelle. 2004. "Espectáculos de vistas a Madrid (1840-1875): des fabriques de réalité". En: *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*. Madrid: Visor Libros, 77-84.
- Riego, Bernardo. 2004. "Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España Isabelina". En: *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*. Madrid: Visor Libros, 57-76.
- Rivera, José María. 1935. "El músico de cuerda". En: *Los mexicanos pintados por sí mismos* (Obra escrita por una sociedad de literatos y reproducida en facsímil por la Biblioteca Nacional de México). México: Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho.
- Vega, Jesusa. 2010. *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*. Ministerio de Ciencias e Infomación-CSIC-Ediciones Polifemo.
- Varios Autores. 1852. *Los cubanos pintados por sí mismos*. Colección de tipos cubanos. La Habana: Imprenta y papelería de Barcina.
- Segre, Erica. 2007. *Intersected identities. Strategies of Visualization in Nineteenth and Twentieth-century Mexican Culture*. New York: Berhahn Books.