

## De la ciencia al espectáculo

Vistas urbanas en los salones de proyecciones ópticas durante la década de 1850 en Buenos Aires

*From science to show: Urban views in the optical projection rooms during the 1850s in Buenos Aires*

*Da ciência ao espetáculo: Vistas urbanas nas salas de projeção óptica da década de 1850 em Buenos Aires*

*Du science au spectacle : Vues urbaines dans les salles de projection optique pendant les années 1850 à Buenos Aires*

**Paula Bruno**

---



**Edición electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/5154>

DOI: 10.4000/terrabrasilis.5154

ISSN: 2316-7793

**Editor:**

Laboratório de Geografia Política - Universidade de São Paulo, Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica

**Referencia electrónica**

Paula Bruno, « De la ciencia al espectáculo », *Terra Brasilis (Nova Série)* [En línea], 12 | 2019, Publicado el 28 diciembre 2019, consultado el 06 enero 2020. URL : <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/5154> ; DOI : 10.4000/terrabrasilis.5154

---

Este documento fue generado automáticamente el 6 enero 2020.

© Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica

---

# De la ciencia al espectáculo

Vistas urbanas en los salones de proyecciones ópticas durante la década de 1850 en Buenos Aires

*From science to show: Urban views in the optical projection rooms during the 1850s in Buenos Aires*

*Da ciência ao espetáculo: Vistas urbanas nas salas de projeção óptica da década de 1850 em Buenos Aires*

*Du science au spectacle : Vues urbaines dans les salles de projection optique pendant les années 1850 à Buenos Aires*

**Paula Bruno**

---

## NOTA DEL AUTOR

El artículo corresponde a la investigación en curso enmarcada en el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires).

## Introducción

- 1 En el presente artículo se propone una exploración inicial acerca de los espectáculos de proyecciones ópticas que tuvieron lugar en los salones porteños durante la década de 1850, signada por la batalla de Caseros, la caída del gobierno rosista y el surgimiento del Estado de Buenos Aires hasta 1861. Denominaremos “proyecciones ópticas” a aquellos artefactos de proyección de imágenes realizados a partir del mecanismo de la linterna mágica y empleados con fines de espectáculo. En estos años se observa la multiplicación de espacios destinados a la sociabilidad porteña (González Bernaldo, 2001: 269) pero también al consumo de imágenes de vistas urbanas y escenas que tuvieron un rol fundamental en el despliegue de la cultura visual cosmopolita en Buenos Aires. Los eventos eran anunciados en la prensa porteña bajo los nombres de fantasmagorías, vistas disolventes, polioramas, dioramas, cosmoramas y vistas estereoscópicas, así

como funciones de microscopio solar<sup>1</sup> y funciones de magia y física experimental.<sup>2</sup> ¿Cuáles eran las características de estos eventos? ¿Qué tipo de imágenes eran proyectadas? ¿Quiénes asistían a estos espectáculos? ¿Cuál fue el impacto que tuvieron en la sociedad y la cultura visual porteña?

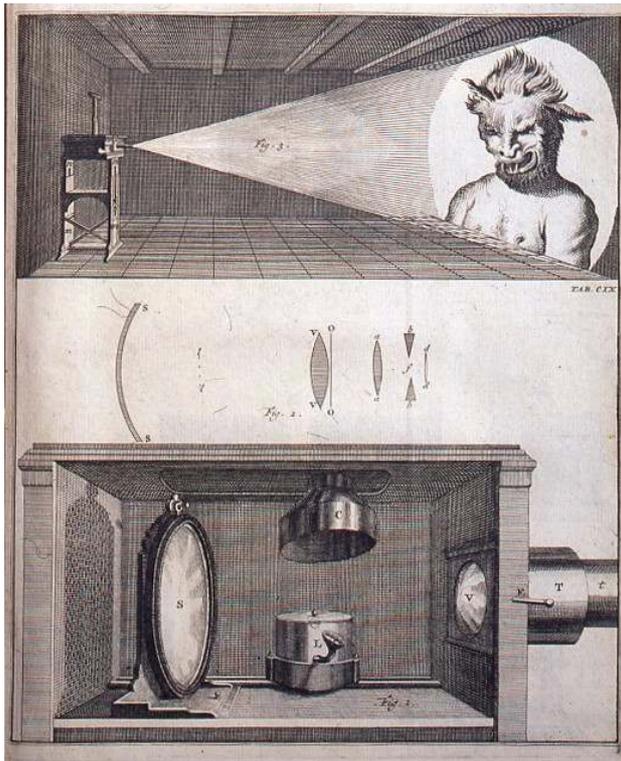
- 2 Avanzaremos en estas preguntas para comprender este fenómeno que articula una amplia diversidad de cuestiones vinculadas al nexo entre la ciencia y el entretenimiento, el rol de las publicaciones periódicas en las prácticas de consumo, pero también plantea un aspecto metodológico sobre el vínculo entre medio e imagen como dos caras de una misma moneda para pensar la visualidad. En este sentido, abordaremos primeramente una somera exposición de las tipologías de artefactos y espectáculos de origen europeo que tuvieron lugar en la ciudad de Buenos Aires como una arqueología de los medios para vislumbrar la amplia variedad que coexistía entre estos artefactos y así poder comprenderlos en su heterogeneidad. En un segundo lugar analizaremos el rol de la prensa en la conformación del consumo cosmopolita en la modernidad decimonónica, y la situación específica de Buenos Aires a través de los salones de vistas. Posteriormente distinguiremos dos grandes categorías entre los eventos de proyecciones ópticas: los que hacen énfasis en los artefactos de origen científico y la maravilla óptica, y aquellos que se destacan la variedad de las vistas presentadas. Dada la extrema escasez de estudios acerca del corpus presentado, gran parte del trabajo buscará reponer descriptivamente tanto las características de los artefactos de proyecciones como los tipos de espectáculos que se presentaron en Buenos Aires a partir del análisis de los anuncios en la prensa de la época y en vínculo con los estudios de dichos eventos en ciudades europeas.

## Una arqueología de los medios de proyección óptica

- 3 Los pocos abordajes sobre los artefactos decimonónicos de proyecciones están abocados a pensarlos como antecedentes del cine desde una mirada evolucionista sobre el desarrollo de los medios, sin detenerse a la configuración de una visualidad específica de la época. Proponemos aquí situar a los medios de proyecciones en un marco más amplio que considere los ciclos geológicos u orgánicos de estos artefactos (Zielinsky, 2006), para comprender la vitalidad que puedan tener experiencias comparables en nuestra contemporaneidad. Hemos seleccionado un abanico de casos de artefactos de proyecciones para trazar un mapa que nos permita vislumbrar la diversidad de artefactos que formaban parte de un mismo entramado cultural.
- 4 Las proyecciones ópticas consistían en la presentación de imágenes a partir de aparatos basados en el sistema de la linterna mágica. Según una definición del siglo XVIII, la linterna mágica era una caja de metal desde donde se proyectaba una fuente de luz mediante “un espejo cóncavo, enfrente del cual hay un cañón con dos lentes convexas”; entre la luz y las lentes se introducían imágenes “pintadas en vidrio o calco con colores transparentes, y se ven representadas con toda perfección en la pared”. El tamaño de la proyección aumentaba o disminuía “con acortar o alargar el cañón” (Real Academia Española, 1734: 413-414). Difundida en espectáculos pedagógicos y de entretenimiento durante el siglo XVIII (Stafford, 1994), la linterna mágica tuvo su apogeo con el desarrollo decimonónico de los aparatos de proyecciones ópticas. La imagen en una página del libro *Elementa Mathematica* (1721) por W.J. Gravesande, profesor de física de la Universidad de Leiden ilustra tempranamente el funcionamiento de las primeras

linternas mágicas, que se fueron perfeccionando a lo largo de los siglos XVIII y XIX mediante innovaciones técnicas (Figura 1). Algunos de los inventos subsidiarios de los estudios ópticos y la linterna mágica que se presentaron en Buenos Aires fueron las fantasmagorías, las vistas disolventes, el poliorama, el diorama, el cosmorama y las vistas estereoscópicas.

Figura 1. Proyección con linterna mágica. W. J. Gravesande, *Physices Elementa Mathematica*, c. 1721



FONTE: Museo Boerhaave, Leiden

- 5 La fantasmagoría fue definida a comienzos del siglo XIX como el “arte de representar fantasmas por medio de una ilusión óptica” (Real Academia Española, 1832: 344). Se destacaron las fantasmagorías de Étienne-Gaspard Robert, conocido como Robertson, quien estrenó en París en 1798 en París unas sesiones que, con ligeras variaciones, fueron ofrecidas a lo largo de tres décadas por toda Europa. Mostraban escenas monstruosas y mortuorias que evocaban temas de las novelas góticas, el Antiguo Testamento, la literatura inglesa y la mitología griega. El espectáculo estaba compuesto por distintos números intercambiables, contaba con fundidos, sobreimpresiones, imágenes en movimiento, alocuciones y efectos sonoros (Frutos y López, 2010a). A diferencia de la linterna mágica, la fuente de proyección se encontraba escondida detrás de las pantallas, lo que generaba la aparición de una imagen sin ver el origen de la proyección y, así, provocaba mayor emoción en los visitantes. El grabado que acompaña las *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* (1830) del mismo Robertson (Figura 2) permite hacernos una idea de la impresión que estos espectáculos podían causar en el público ya hacia fines del siglo XVIII: los brazos en alto de los asistentes señalan el impacto con la gran luminosidad de las imágenes fantasmagóricas que aparecían en espacios inesperados.

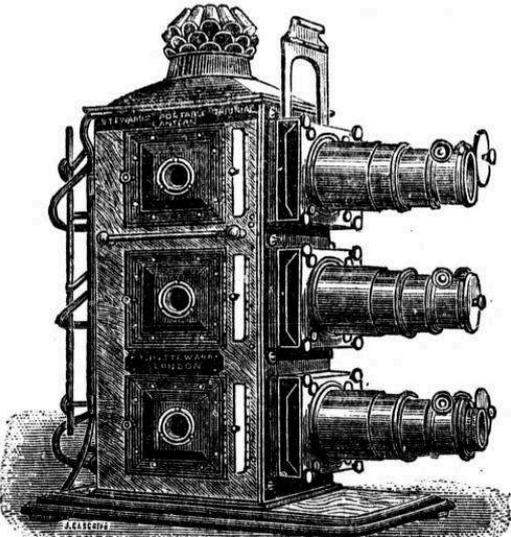
Figura 2. Fantasmagoría de Robertson. En *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson*, 1830



FONTE: Harold B. Lee Library

- 6 De este modo la linterna mágica, desde el lugar científico, y la fantasmagoría, orientada al espectáculo popular, preparan el terreno para la diversidad de artefactos y variaciones que tendrán lugar durante el siglo XIX, en una relación pendular constante entre la órbita científica y experimental, y el ámbito del espectáculo público. La relevancia de estos objetos radica en que sitúan como “puntos de intersección en los que los discursos filosóficos, científicos y estéticos se solapan con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas” (Crary, 2008: 24).
- 7 Las vistas o cuadros disolventes eran imágenes escénicas que, mediante trucos de iluminación y proyección, conseguían efectos de transiciones, por ejemplo, del día a la noche y también simulaciones de movimientos. La proyección se conseguía oscureciendo una imagen al tiempo que la siguiente se superponía a la primera cada vez con mayor luminosidad (Frutos y López, 2010b: 18). Los autores de la *Encyclopaedia of the Magic Lantern* atribuyen al inglés Henry Langdon Childe el perfeccionamiento de los cuadros disolventes en torno a 1840, en la Royal Polytechnic Institution, mediante el uso de un juego de dos linternas y las vistas pintadas por W. R. Hill (Crangle *et al.*, 2001: 64-65). Un anuncio de venta de linternas mágicas y aparatos de vistas disolventes (Figura 3) ilustra las características de estos últimos: más de una caja de proyección dispuestas de forma simultánea permite abrir o cerrar los lentes y así hacer aparecer varias imágenes en simultáneo que se fugan y desaparecen a la vista del público.

Figura 3. Anuncio de venta de linternas mágicas y aparatos de vistas disolventes. Colonial and Indian Exhibition Official Catalogue, 1886



**MAGIC LANTERNS**  
AND  
**Dissolving View Apparatus,**  
SLIDES, AND EFFECTS,  
Of the Highest Class.

GOLD & SILVER MEDALS AWARDED (1884-5)  
For Optical and Mechanical excellence.

Sole Maker of the Registered  
**TRIPLE LANTERN,**  
*The Luke Bi-unial Lanterns,*  
And the 3-Wick Paraffine  
**PHOTOGENIC LANTERNS.**

**TRIPLE LANTERNS,**  
Prices from £25 to £100.

Prices—£3:10:0 to £10:10:0.

ILLUSTRATED CATALOGUES gratis, post-free to all parts of the World.  
406, 66, & 456, STRAND; 54, CORNHILL, LONDON.

FORTE: University of Alberta

- 8 El diorama fue introducido en 1822 en París por Louis Jacques Mandé Daguerre (1789–1851) y Charles-Marie Bouton (1781–1853). Los primeros dioramas tenían 22 x 14 metros de largo, eran escenarios pintados, opacos o translúcidos, sobre superficies transparentes. La fuente de iluminación era frontal o posterior y era regulada por distintas aperturas de color, que provocaban efectos de luz de luna, luz solar, niebla, nubes en movimiento, cascadas, tormentas, entre otros. La audiencia se sentaba en una habitación oscura y disfrutaba del espectáculo de ilusión del movimiento de la imagen.

Figura 4. Diorama con el golfo de Nápoles y al Monte Vesubio por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 – 1851) y Bouton. De *Les Merveilles de la photographie* de Gaston Tissandier, Paris 1874

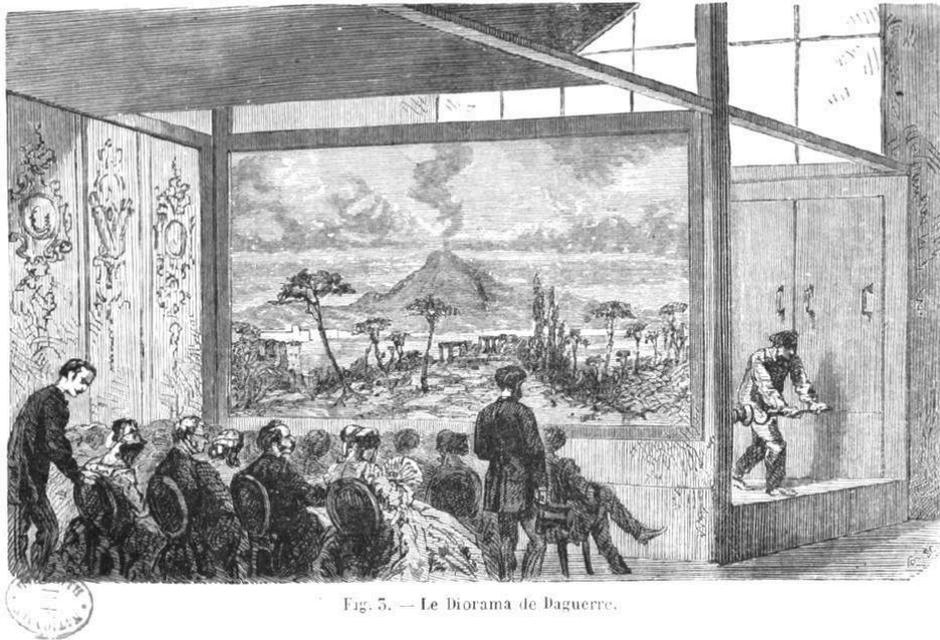


Fig. 5. — Le Diorama de Daguerre.

**FONTE:** Bibliothèque nationale de France

- 9 El poliorama tiene características semejantes. Era un espectáculo en el que se empleaban linternas mágicas que llegaban a tener hasta tres objetivos y permitían efectos de proyección más elaborados (Sánchez Vidal, 1994: 106). También se sabe que “normalmente se acuñaba este término a los cajones ópticos en los que se observaban vistas por medio de los cuales al pulsar un botón se iluminaban; aunque también se aplicaba este nombre para títulos de grandes exposiciones ópticas basadas principalmente en fenómenos de iluminación y transparencia (Gómez Alfonso, 1998: 46). En anuncios de la época informan que “en el Poliorama se manifiestan hasta 16 vistas, las que por medio de un ingenioso mecanismo se transforman en día y noche; viéndose el sol, la luna, estrellas, iluminaciones, incendios, etc., etc.” (Diario Oficial de Avisos de Madrid, 23/09/1856 en Gómez Alfonso 1998: 50). Más allá de estas especificaciones técnicas, muchas veces los publicistas y realizadores de estos eventos se tomaron algunas licencias en la terminología empleada: los términos “vistas diorámicas” o “vistas disolventes” se empleaban a veces de forma indistinta para denominar los espectáculos donde se producían efectos de mutaciones de la imagen. También los términos “linternas fantasmagóricas” y “vistas disolventes” se usan muchas veces como equivalentes, donde las imágenes se percibían como movimiento. Debemos entender así que los términos vistas disolventes, vistas fantasmagóricas y vistas poliorámicas en ocasiones probablemente correspondan a espectáculos muy semejantes (si no los mismos) pero que se denominaron de forma diferente para convocar al público asistente.
- 10 Una característica compartida entre los espectáculos de proyecciones ópticas es que buscaban atribuirles características vitales a las imágenes. La fugacidad de las vistas disolventes, el aumento y disminución del tamaño de la imagen en las proyecciones de fantasmagorías, y la mutación de las vistas diorámicas, son todos elementos que introducen el movimiento –aparentemente autónomo – de la imagen. Y es esta

autonomía de la imagen la que produce una creencia en su vitalidad. Acompañando la teoría los actos de imagen de Horst Bredekamp, podemos afirmar que las proyecciones ópticas funcionan como actos de imagen esquemáticos: la fuerza de la imagen viviente reside en el hecho de que el observador logre encontrarse a sí mismo en la imagen que tiene enfrente. Más específicamente, con estas imágenes “se toca el problema, más profundo, de que en la obra actúa una *enérgeia* autónoma, que viene a coincidir con las capacidades humanas” (Bredekamp, 2017: 90).

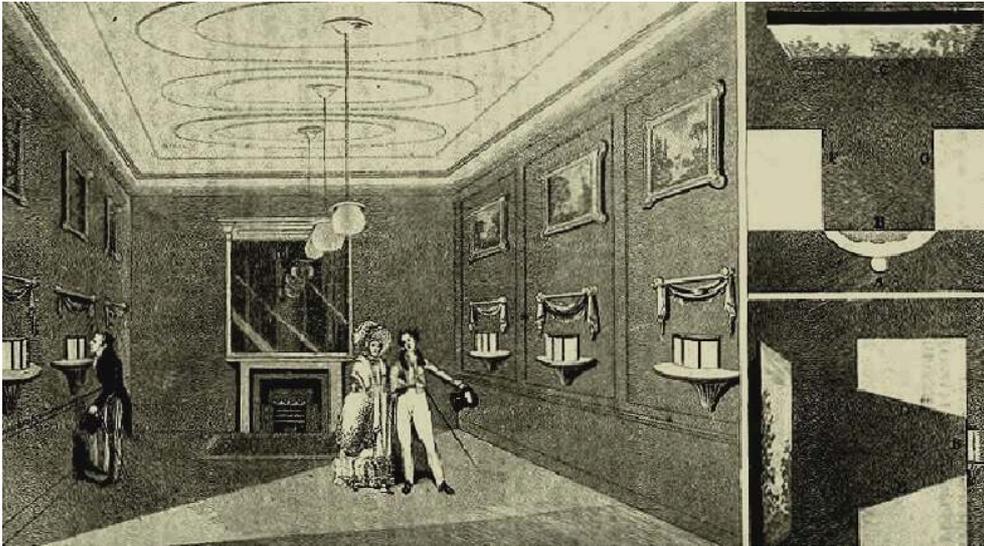
Figura 5. Una presentación del puerto de Boulogne en diorama, por Jean Henry Marlet (1771-1847). Tableaux de Paris, c. 1821-1823



FONTE: Kunstbibliothek (SMPK), Berlín

- 11 Otros espectáculos derivados de los conocimientos ópticos de la estereoscopía configuraban experiencias de mayor espacialidad en la percepción de imágenes bidimensionales. El cosmorama (de las dos raíces griegas *κοσμος*, mundo, universo, y *χοραμα*, vista) consistía en un espectáculo de “veinticuatro vidrios ópticos, dispuestos en un gran salón, dejaban ver cada uno tres de sus imágenes, y su gran aumento de tamaño, combinado con el talento de los artistas, producía una ilusión casi completa. El espectáculo variaba bastante todos los meses, y para cada exhibición se distribuía un anuncio explicativo de las nuevas vistas a cada visitante” es la representación de paisajes, monumentos, edificios, poblaciones, escenas de la naturaleza, etc. en cuadros vistos por un vidrio óptico. El primer cosmorama fue presentado por primera vez en 1808, en las galleries du bois de Palais-Royal en París, por el abad Gazzera. Se componía de gouaches y acuarelas de 2,5 pies (7,6 mts) de altura y 3,5 pies (10 m.) de longitud, y quince años más tarde estas dimensiones eran casi duplicadas.<sup>3</sup> El cosmorama buscaba ser de un tamaño reducido para que su producción no fuera tan costosa y también facilitar su transporte, aunque debía ser lo suficientemente grande como para ser exhibido para el público y causar un gran impacto (Oettermann, 1997: 69).

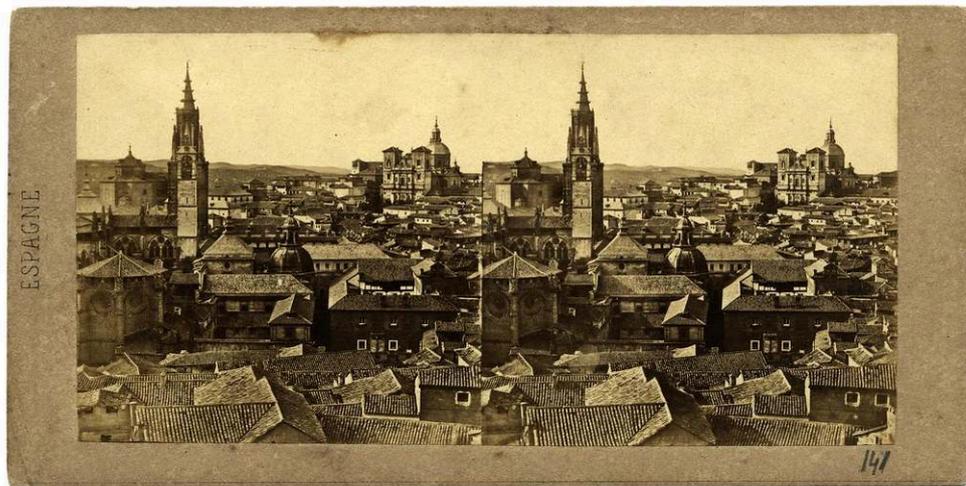
Figura 6. La explicación del Cosmorama



**FONTE:** 29 St. James's Street Gallery, La Belle Assemblée (1821)

- 12 El procedimiento técnico de la fotografía estereoscópica consiste en reproducir los mecanismos de la visión binocular humana: las imágenes percibidas por la retina se sintetizan en el cerebro componiendo una imagen única y tridimensional mediante el fenómeno físico conocido como «persistencia retiniana», que formulara el belga J.A.F. Plateau en 1829 y que consiste básicamente en la continuidad o memoria de la percepción registrada por la retina después de cesar el estímulo que la ha provocado. Tanto la fotografía estereoscópica como el cosmorama buscan acompañar una ilusión de inmersión en el espacio a la manera de los panoramas en 360° que tanto éxito tuvieron por estos años en Europa (Grau, 2003). Si bien no plantean la experiencia corporal de la inmersión espacial, estos artefactos pretenden situar al ojo en un espacio otro, ubicándose así en la familia de los medios inmersivos decimonónicos. Estas experiencias se constituyen también como una variante del acto de imagen esquemático, donde se da “la superposición del espacio de la imagen con el del observador (Bredenkamp, 2017: 89). El espacio de la imagen ya no queda escindido de un observador que se aleja de la imagen y, al mismo tiempo, puede ver el entorno físico en que la imagen es colocada para su observación. Es el espectador el que elige su punto de vista cuando se mueve, se desplaza y se maneja en su propio espacio. La imagen pierde su cuadro, su marco. El nuevo marco es la mirada del observador.

Figura 7. Fotografía estereoscópica de Toledo desde el Alcázar. Editada por Alexis Gaudin, c. 1860



FONTE: Colección privada

## Las diversiones públicas en la prensa

- 13 Después de la batalla de Caseros, la renovación política condujo a la aparición de nuevas publicaciones periódicas, donde se anunciaban los espectáculos que tenían lugar en estos establecimientos. Los diarios como *Los Debates*,<sup>4</sup> *La Tribuna*,<sup>5</sup> *El Nacional*<sup>6</sup> o *El Industrial* presentaron en su sección “Diversiones públicas” las inauguraciones o renovaciones de las proyecciones de estas vistas. La prensa porteña de la segunda mitad del siglo XIX tuvo una centralidad e importancia como difusor de ideas, eje de los debates de la época en una cultura letrada y como uno de los engranajes de los debates políticos de su tiempo (Garabedian, 2012). El público creciente que tenía acceso a la prensa era el mismo que consumía los espectáculos de proyecciones de vistas que se presentaban en la ciudad. Se da así un movimiento dual entre la “ciudad textual” de la cual informaban los periódicos, y la “ciudad material”, que no sólo era representada en los diarios, sino también cuyas actividades eran reguladas por éstos (Frietszche, 2008).
- 14 La prensa periódica que se despliega y crece de forma sostenida a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, se muestra como un síntoma de la modernidad que Buenos Aires comenzaba a vivir tempranamente. Una modernidad urbana que está dada por una despersonalización de las prácticas de sociabilidad, observable en la creciente masividad de los medios de prensa y comunicación. Los mismos periódicos introducen una novedad al publicarse en tiradas amplias, con un interés por llegar a grandes números de lectores desconocidos.
- 15 Los espectáculos de proyecciones ópticas tuvieron un lugar destacado en la prensa de la época ya que presentaban sus anuncios casi todos los días en la sección Diversiones Públicas de los periódicos. Dicha sección albergaba los eventos culturales que tenían lugar en la ciudad por un tiempo acotado: conciertos, teatros y espectáculos de vistas con proyecciones ópticas. En una edición la sección podía llegar a informar más de cinco anuncios sobre estos eventos, donde se indicaban las novedades de las vistas presentadas, horarios, valor de la entrada y normas de ingreso. También se encuentran

disponibles periódicos para la lectura en estos establecimientos, y algunos espectáculos tienen repercusiones nuevamente en la prensa.

- 16 Paralelamente, también estos eventos se presentan como marcas de la vida moderna cosmopolita: los horarios de comienzo y de finalización dictados por las agujas del reloj, la rapidez de recambio de las escenas presentadas, así como las estrategias para convocar al público dan cuenta de una reorganización de los órdenes de sociabilidad y conducta. Algunas de estas estrategias consistían en la reducción en el valor de la entrada en ocasiones especiales, así como la presentación de anuncios acerca de las innovaciones y curiosidades presentes en los espectáculos. En la sección “Hechos Locales” de *La Tribuna* se informa que el Museo Diorámico “ha comprendido perfectamente el modo de atraerse concurrencia”. Además del piano ya existente, una de las inversiones fue la incorporación de “un rico *armonium*, para formar una orquesta completa”, pero más tarde incorporaron curiosidades desde un telégrafo eléctrico hasta un pie de momia (*La Tribuna*, 03/03/1856).
- 17 Esta amplia cobertura de lo que sucedía en estos salones y gabinetes ópticos nos permite abordar la presente investigación tomando a la prensa contemporánea como fuente principal. Si bien al momento no se cuentan con restos materiales o un archivo de imágenes de dichos eventos, podemos figurarnos una idea de cómo podrían haber sido teniendo en cuenta los grabados que documentan las proyecciones ópticas europeas.

## Los salones de Buenos Aires

- 18 Hacia mediados del siglo XIX, el consumo de espectáculos de vistas de proyecciones ópticas creció notablemente, tanto en las ciudades europeas como en las americanas, y Buenos Aires no fue la excepción. A partir de 1852 los cafés y los salones se desarrollaron como espacios públicos de sociabilidad. En los salones los clientes accedían, mediante el pago de una entrada, a una sala con mobiliario de lujo y los principales diarios de Buenos Aires y del extranjero, disponibles para su lectura. Por estas características y por la concurrencia que se presentaba, dichos establecimientos se asimilan a los círculos burgueses, con la salvedad de que en estos salones se admite la presencia de mujeres y niños (González Bernaldo, 2001: 269). Se dan entonces características de la sociabilidad de elite, pero con una ampliación de público hacia sectores más amplios de la población, e incluso los mismos comerciantes generan estrategias para buscar ampliar clientela, lo que redundaba en un gran triunfo de dichos salones durante esta década.
- 19 Uno de los mayores atractivos de estos espacios eran los espectáculos de proyecciones de vistas que tenían lugar allí: “su éxito podría explicarse por el hecho de que combinan dos elementos importantes: un público distinguido que busca mostrarse como espectáculo, y la exposición que aún consume de lujo con cultura visual” (González Bernaldo, 2001: 270). Funcionaron como espacios *para ver y ser visto*, como parte del “complejo expositivo” (Bennett, 1988) que se desplegaron a lo largo del siglo XIX a través de numerosas instituciones, entre las que se encuentra el museo. Se trata de espacios de auto-disciplinamiento de la población, a través de formas de conducta y presentación – implícitas o explícitas – en estos ámbitos: “Es prohibida la entrada de personas que no se presenten en traje decente” (*El Nacional*, 21/04/1855). Se volvieron así espacios de disciplinamiento y de formación para un visitante educado en ciertos

modos de ver y en ciertas regulaciones de conducta. Desde esta perspectiva, es factible entonces denominar estos salones recreativos como dispositivos, en tanto “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.” (Agamben, 2015).

- 20 Durante la primera década posrosista funcionaron en Buenos Aires diversas salas tales como: Gabinete Óptico,<sup>7</sup> Gabinete Óptico Mecánico,<sup>8</sup> Gran Panorama Óptico,<sup>9</sup> Gran Teatro Nuevo de Oriente, Óptico y Mecánico,<sup>10</sup> Museo Diorámico,<sup>11</sup> Salón de Recreo,<sup>12</sup> Nuevo Salón de Recreo,<sup>13</sup> Poliorama,<sup>14</sup> Salón Artístico del Poliorama,<sup>15</sup> Salón de las Delicias,<sup>16</sup> Teatro Argentino<sup>17</sup> y Teatro Mecánico.<sup>18</sup> Más allá de sus denominaciones como museo, salón o teatro, todos estos establecimientos presentaban espectáculos de características semejantes. Su emplazamiento en la ciudad, en la zona en que se concentra la función esparcimiento y cerca de los clubes a la inglesa confirma las analogías entre círculos y salones (González Bernaldo, 2001: 271). Además de los espacios especialmente destinados a las proyecciones de vistas, también se desarrollaron estos espectáculos en escuelas u otros ámbitos semejantes.
- 21 En muchos de estos establecimientos las sesiones de vistas se acompañaban con musicalización: “El profesor Dalmiro Costa en compañía del joven Palasuelas, ejecutan con piano y órgano escogidas piezas de música como igualmente una colección de polkas mazurkas compuestas por artistas del país” (La Tribuna, 30/12/1856). En cierto sentido, estos objetos no sólo existen como medios visuales: “Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, *medios mixtos*” (Mitchell, 2005: 17). Hablar de “vistas” requiere entonces reconstruir de la manera más cabal posible todas las instancias de percepción sensorial que tenían lugar en estos dispositivos, donde coexistían en un ambiente de sociabilidad, conversaciones con la presencia de música, presentadores de vistas, y las mismas vistas proyectadas. Lo visual no queda restringido a una mirada distante, sino que involucra otros sentidos: es una mirada háptica, en la que el sentido de la vista “toca” el entorno.
- 22 Uno de los espectáculos de vistas disolventes que tuvo lugar en Buenos Aires (aunque no en los salones sino en la escuela del templo escocés), en febrero de 1856, utilizó grandes linternas fantasmagóricas para proyectar “vistas de la Tierra Santa y la Historia Natural, acompañadas por una lectura descriptiva de los varios animales [a cargo del] el señor D. Jose Ashworth”. El espectáculo era descrito con las siguientes palabras: “Las vistas que pasaran delante de los ojos se harán disolver lindamente y casi imperceptiblemente trayendo a la memoria las ideas más gratas y agradables”.<sup>19</sup>
- 23 Uno de los espectáculos de estereoscopia que se presentaron en Buenos Aires en 1861 incluyó estereoscopios giratorios de varios tamaños que contenía 24, 36, 50 y 72 vistas cada uno, adaptables para vistas en cartón o vidrio, montadas en elegantes muebles de jacarandá para el salón. Los temas variaban: podía tratarse de gente en movimiento, así como del Niágara en invierno y en verano.<sup>20</sup> El énfasis estaba puesto en atraer el interés del público por lo agradable del espectáculo de vistas cambiantes. Dichos espectáculos eran los mismos que se consumían tanto en Valparaíso, en Lima, como en Londres, lo que fueron configurando un mapa cosmopolita de desarrollo de estas prácticas.
- 24 En ocasiones se yuxtaponían estos artefactos para presentar espectáculos complejos, como es el caso de las vistas poliorámicas fantasmagóricas y las vistas cosmorámicas

que se presentaron en el Teatro Mecánico en marzo de 1856, junto a autómatas y un cuadro mecánico, “representando la selva de los animales bravos”.<sup>21</sup>

- 25 Una amplia mayoría de estos espectáculos se constituían de forma compleja, integrados por vistas cosmorámicas, poliorámicas, pero también se presentaban cuadros mecánicos, autómatas y panoramas vivientes. Los cuadros mecánicos aludían a escenificaciones de ambientes con cierta maquinaria escenográfica. Por ejemplo, en Buenos Aires se presentaron exhibiciones gimnásticas de autómatas (muñecos con mecanismos móviles que simulaban movimiento humano) en el Teatro Mecánico (La Tribuna, 09/03/1856). El panorama viviente consistía en una imitación como *tableaux vivant* de grupos escultóricos históricos y mitológicos. En el Museo Diorámico el señor Mathevet presentó con su compañía el Panorama viviente, que imitaba “infinidad de grupos y estatuas de mármol, históricos y mitológicos, que adornan los monumentos y edificios de las principales ciudades del universo”.<sup>22</sup>
- 26 Ofrecidos para el disfrute del público porteño, los espectáculos de estas características ofrecen otro caso de acto de imagen esquemática, que se produce “mediante una animación de la imagen, directa o instrumental” (Bredekamp 2017: 36) y engloba las formas de vida que se le atribuyen a la imagen.

## Desde la óptica experimental al espectáculo: una nueva cultura de entretenimiento en Buenos Aires

- 27 Dentro de estos dispositivos ópticos, puede distinguirse, por un lado, aquellos que hacen énfasis en los artefactos de origen científico y la maravilla óptica, y, por otro, aquellos que se destacan la variedad de las vistas presentadas. La “Gran función de magia y física experimental” (El Nacional, 03/03/1855), las funciones del “Microscopio solar” (El Nacional, 21/04/1855), la “Galería de retratos al electrotipo” (El Nacional, 18/05/1855), así como los “Estereoscopios y vistas estereoscópicas” (La Tribuna, 12/06/1861) encajan en esta primera categoría, donde se acentúa una fascinación por el medio de la imagen (Belting, 2007). Aquí el primer vínculo con el universo científico, se produce una importación con fines de diversión de los instrumentos experimentales ópticos del campo de la fisiología (Crary, 2008: 142-147), y así como la linterna mágica, creada con fines de experimentación científica acerca de la óptica, en los siglos XVII y XVIII fue consumida con gran interés por observadores no especializados, el 1800 conoció una expansión sin precedentes de estos aparatos.
- 28 Las funciones del “Microscopio Solar” tuvieron un gran éxito en su presentación de 1855. Consistían en aparatos con lentes de gran aumento que funcionaban con luz diurna. Se presentaron muestras de “los piojos, las pulgas hembras y machos, la chinche, los insectos del queso, la gota de agua, el vinagre, los insectos de los fluidos, la cerda del jabalí, el cabello del hombre, el pelo de las cejas, la sangre y su circulación en los animales”, entre muchas otras, con un aumento de 500.000 veces su tamaño (El Nacional, 21/04/1855). Su anuncio refiere al desplazamiento de un artefacto de investigación científica hacia un ámbito de curiosidad y diversión: “En nuestra época, sobre todo, la utilidad del Microscopio es tan reconocida, como un poderoso medio de observación, que él es indispensable al químico, al naturalista, al físico, al fisiologista, etc., etc.; a más, él puede suministrar a las personas extrañas en estas ciencias, un gran número de diversiones útiles y agradables.”. La fascinación por estas visiones radica en

una realidad aumentada que se suministra al público mediante las presentaciones de muestras microscópicas.

- 29 La “Gran función de magia y física experimental” que se presentó en el Teatro Argentino por el profesor Giuseppe Negri durante la misma época, informa que se darán “funciones de física, ligereza, matemáticas y mecánica” pero el programa en el diario anuncia actos de magia principalmente: “La botella diabólica ó las cartas obedientes”, “La moneda adivina”, “El espejo mágico o la reunión de las cartas” o “El carnaval de Roma en un sombrero” (El Nacional, 03/03/1855). Se emplea el término física experimental para convocar un público fascinado por las maravillas de las innovaciones científicas, pero el espectáculo daría cuenta de funciones de magia mayoritariamente. Una vez más se enfatiza el éxito internacional: “ha trabajado con suceso en muchas capitales de Europa”,<sup>23</sup> para convocar al público porteño a formar parte de un consumo cosmopolita.

## Las proyecciones de vistas en la conformación de una cultura visual cosmopolita

- 30 La experiencia de la vida urbana constituye una nueva base psicológica de la individualidad, basada en la intensificación de la estimulación nerviosa (Simmel, 2004: 51). Este cambio en la experiencia perceptual y cognitiva tiene implicancias en la visualidad. Las proyecciones ópticas encarnan la ambivalencia de estos nuevos modos de experimentar lo visual en tanto operan a lo largo de una oscilación entre la certeza positivista en los hechos visuales y la ambivalencia respecto a la evasión de las meras apariencias (Schwartz y Przyblyski, 2004: 9).
- 31 El mismo Walter Benjamin empleó el término fantasmagoría para reflexionar, retomando la propuesta marxista de la fantasmagoría como metáfora del fetichismo de la mercancía, como la “forma expresiva que adoptan los productos de la cultura de la mercancía del siglo XIX” (Cohen, 1989: 210). Pero al mismo tiempo, en “París, capital del siglo XIX” (1939) la fantasmagoría asume una posición metodológica clave: los destellos iluminadores permiten también producir fantasmagorías críticas. En Benjamin, de la misma forma que la ideología, la fantasmagoría “no proyecta un reflejo del mundo objetivo sino más bien la expresión del mundo objetivo, su representación mediada por procesos imaginativos subjetivos” (Cohen 1989: 215). A esta imposibilidad de lograr una distancia crítica, la tarea del crítico debe ser tratar de apropiarse del poder distorsionado y distorsionante de la transposición ideológica para fines ideológicamente perturbadores.
- 32 En los eventos que tuvieron lugar en los establecimientos porteños se mostraron imágenes de ciudades, escenas de batallas, europeas y americanas, así como episodios bíblicos y mitológicos, donde más de la mitad de las vistas anunciadas en los periódicos corresponden a ciudades europeas. Otra gran parte corresponde a imágenes de batallas y escenas históricas europeas, y un segmento más pequeño, a escenas bíblicas o mitológicas. Progresivamente comienzan a incorporarse vistas y escenas de batallas locales. Estos espectáculos, a los que asistía un gran número de visitantes, constituyen un segmento importante de la cultura visual de la Buenos Aires decimonónica. Desde el enfoque de los estudios visuales -entendidos como “el campo de estudio que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo” (Mitchell, 2005: 24) es posible abordar este objeto de

estudio sin recaer en la categoría de “arte” así como tampoco en la cuestión de las prácticas estéticas.

- 33 El Museo Diorámico y el Gabinete Óptico presentaban un número entre diez y veinte vistas en cada sesión, y las imágenes eran renovadas semanalmente. Esta velocidad de montaje y variedad funciona como un signo de modernidad en los circuitos porteños y como un indicio de la gran afluencia de público a estos espacios. Las vistas de ciudades europeas, y en menor medida americanas, fueron las que más se presentaron en estos eventos. En segundo lugar, figuran las escenas de batallas, primero las europeas y crecientemente aparecen las batallas nacionales. La gran cantidad de imaginería visual e información que circulaban con intensidad creciente durante este período pudo darse a causa de la búsqueda de neutralidad óptica por parte de las ciencias experimentales (Crary, 2008: 132).
- 34 Las consideraciones de Walter Benjamin sobre el panorama rigen también para las proyecciones ópticas, donde la imagen de la vista urbana plantea una noción de verdad a este observador moderno:
- El interés del panorama es ver la verdadera ciudad: la ciudad en la casa. Lo que está en la casa sin ventanas es lo verdadero. Por lo demás, el pasaje es también una casa sin ventanas. Las ventanas que dan a él son como palcos desde donde se puede mirar hacia dentro, pero no hacia afuera. (Lo verdadero no tiene ventanas; lo verdadero no mira en ningún sitio hacia fuera, al universo). (2007: 546)
- 35 Pero ¿cuál es la verdad que quiere ver este visitante? Podría decirse que “la forma con la que un público nuevo consumía imágenes de «realidad» ilusoria era isomorfa de los aparatos que se utilizaban para acumular conocimientos sobre el observador” (Crary, 2008: 150), de manera que los dispositivos de vigilancia-conocimiento y los de entretenimiento se encuentran imbricados aquí. La mirada liberada del observador (una mirada que el observador puede elegir reformular a partir de su propia disposición corporal) es, al mismo tiempo, fuertemente regulada por las limitaciones espacial del dispositivo y, particularmente, por los itinerarios de circulación dentro del dispositivo: en los dioramas, una pasarela circular establece y controla distancia entre el observador y la imagen. Esa distancia no tiene solamente por finalidad el resguardo de las imágenes sino también vigilar y determinar las posibilidades corporales de los espectadores (a veces, con la intención de garantizar el efecto de los dispositivos, no mostrar los artilugios del montaje y asegurar la eficacia del espectáculo).
- 36 Las vistas de ciudades que se presentaban en estos espectáculos, así como las que se reproducían en álbumes, observan un origen científico-militar. Se trataría entonces de momentos iconográficos que cumplen los espacios figurados, en una primera instancia como imagen científico-militar, de circulación cerrada al ámbito especializado o gubernamental, y en una segunda instancia, el empleo de dicha imagen en dispositivos de divertimento para un público más extendido y no especializado. Acompaña esta distinción el álbum de vistas litográficas y fotográficas, que también tiene un uso en círculos de sociedades científicas y luego se extiende a la venta por suscripción en las publicaciones periódicas.
- 37 Los títulos de las vistas y los nombres de las ciudades nos permiten identificar de qué manera se fue configurando un mapa de las principales urbes del mundo como atractivo para el ciudadano moderno: “Palacio Real de Paris, con efecto de noche”, “Vista general y panorámica de Lyon”, “Panorama de Roma”, “San Marcos Catedral de Venecia”, “Madrid y fiesta de San Isidro del Campo”, “Londres tomada desde las torres

de San Pablo”, “Vista de Hamburgo”, “Friburgo en Suiza”, “Constantinopla a vuelo de pájaro”, “Nueva York, vista general” (La Tribuna, 1855). La circulación de vistas obedecería más a una necesidad de conocer el mundo mediante imágenes de las ciudades europeas y a una conformación del observador moderno a través de nuevos medios técnicos. Tanto los salones de vistas como los museos proveían un contexto donde esta nueva imagen del mundo podía armarse en los diferentes formatos de montaje orientados a la educación del público (Bennett, 2017). Así, el individuo observador se vuelve objeto de investigación y lugar de saber (Crary, 2008: 34). Los salones funcionaron como espacios que permitían hacer viajes imaginarios a territorios lejanos. Se vincula así con la genealogía del Grand Tour, tan extendida en los países de Europa occidental (Bordini, 1984), donde participaban viajes, álbumes, museos, colecciones y gabinetes ópticos.

- 38 Entre las vistas urbanas que se proyectaron, se ubican las de exposiciones universales europeas, que informan el interés de los porteños por estar al conocimiento del *progreso* de las naciones: “Gran Exposición Universal en el Palacio de la Industria de París en 1885”, “Palacio de Cristal de Nueva York para la exposición de la industria de todas las naciones”, “Exposición Universal de París de 1858” (Gonzalez, 2001: 273-274).
- 39 En las presentaciones de vistas europeas de batallas, se daba una afirmación de los valores republicanos (Gonzalez, 2001), especialmente en las escenas de la guerra de Crimea: “Toma de Sebastopol, retirada de los rusos, incendio de la ciudad y buques dirigiéndose al Norte y llevando una parte del material de guerra y heridos acompañados del obispo, que los bendice, este cuadro representa el Norte, Sud y el puente por donde operaron los rusos su retirada”; “Toma de la Torre de Malakoff”; “Gran vista de la toma de Sebastopol, y retirada de los Rusos después de incendiar la ciudad, y la escuadra existente en el puerto, dirigiéndose al norte con sus heridos, acompañados del Obispo que los bendice”, “Gran vista de la batalla de Tchernaiia [Tchernaia] por las tropas de las divisiones de los generales Herbillon, Caman, Fauchus, Morris y los valientes italianos” (La Tribuna, 10/01/1856). Las escenas de batallas de la guerra de Crimea, sucedida entre 1853 y 1856 y librada por el Imperio ruso contra una liga formada por el Imperio otomano, Francia, el Reino Unido y el reino de Cerdeña, sirven para pensar que las imágenes consumidas en Buenos Aires tenían una gran actualidad que tenían y, en cierto modo, podrían haber funcionado de manera complementaria a la prensa escrita.
- 40 Las escenas locales que aparecieron en las proyecciones de vistas, en menor proporción, sí responden a un interés de exaltación del sentimiento nacionalista. Los principales tópicos que atraviesan estas vistas son la tiranía de Rosas,<sup>24</sup> así como la independencia y la gloria de Buenos Aires,<sup>25</sup> o escenas de la conquista española<sup>26</sup> y los indígenas, tanto en Norteamérica<sup>27</sup> como en el conflicto con el Estado de Buenos Aires.<sup>28</sup>
- 41 Las vistas urbanas y las escenas históricas colaboraron en una articulación de la visualidad de la modernidad cosmopolita en las ciudades europeas y americanas.

## Reflexiones finales

- 42 Los espectáculos de proyecciones ópticas que se desplegaron durante la década de 1850 en Buenos Aires habilitan una serie de reflexiones que hemos buscado presentar de manera introductoria en el presente artículo. En primer lugar, la ciudad funcionó como escenario de estos múltiples y variados eventos, a los cuales asistía el público porteño

de manera asidua y relativamente masiva. La “salo-manía” de esta época nos habla de un circuito de características burguesas pero que se acerca a segmentos de públicos más amplios, y es en esta línea que debemos pensar estos establecimientos como un complejo expositivo.

- 43 La práctica de consumo de espectáculos de proyecciones de vistas como linternas mágicas vistas disolventes, fantasmagorías o polioramas nos permite pensar que hay una fascinación por la vida de la imagen que se manifiesta aquí mediante el movimiento y la fugacidad. Las características mediales de los artefactos de proyecciones funcionan de esta manera como actos de imagen que buscan emular la vitalidad.
- 44 Por otro lado, la sucesión de vistas proyectadas forma parte de esta cantidad de nuevos estímulos sensoriales que produce la experiencia de la vida urbana, a la que evidentemente los porteños no fueron ajenos. En este sentido, las múltiples imágenes, renovadas semanalmente, configuran una cultura visual cosmopolita tempranamente en el ámbito porteño. Al mismo tiempo, las características de las imágenes proyectadas proponen una cartografía cosmopolita sobre las ciudades, así como también las escenas de batallas o de las ferias universales introducen propaganda política y la ideología del progreso.
- 45 Las experiencias en los salones de proyecciones ópticas involucraron una multiplicidad de aspectos técnicos y sociales alrededor de la configuración de la mirada en la modernidad cosmopolita, y estuvieron atravesadas por la apropiación de dispositivos ópticos desarrollados en el mundo científico para producir espectáculos. Esta exploración preliminar sobre la función social de los dispositivos ópticos y los medios inmersivos ha propuesto un aporte que vincule formas de abordaje que suelen estar escindidas: lo técnico por un lado y los entretenimientos por otro. Adicionalmente, este trabajo ha planteado el pasaje de una forma de entretenimiento privada en los salones hacia la ampliación de la audiencia moderna y cosmopolita, en lugar de comenzar el análisis en las experiencias masivas tal como suele prevalecer en los estudios existentes. Todas estas cuestiones merecen, sin duda, nuevos estudios. Y este artículo ha intentado ser un paso en esa dirección y plantear interrogantes abiertos que estimulen nuevas reflexiones.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2015). *¿Qué es un dispositivo?* 1. ed. Barcelona: Anagrama.
- Aisemberg, Alicia (2008). *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares. Sainete y cine sonoro argentinos*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. 1a ed. Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, Walter (2007). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- Beretta García, Ernesto (2009). "Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX". *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: ediciones CMDF.
- Bordini, Silvia (1984). *Storia del panorama: La visione totale nella pittura del XIX secolo*. 1. ed. Roma: Officina.
- Bredenkamp, Horst (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Crangle, Richard; Herbert, Stephen; Robinson, David (2001). *Encyclopaedia of the Magic Lantern*. London: Magic Lantern Society.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac.
- Frietszche, Peter (2008). *Berlín 1900: Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Frutos, Francisco Javier; López San Segundo, Carmen (2010a). "La fantasmagoría como género audiovisual". *Congreso Comunicación y desarrollo en la era digital*, p. 206.
- Frutos, Francisco Javier; López San Segundo, Carmen (2010b). "La vuelta al mundo en ochenta vistas". *Fonseca Journal of Communication*, n.1, pp. 2-32.
- Frutos, Francisco Javier (2011). *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. 1. ed. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gesualdo, Vicente (1988). "Los salones de vistas ópticas. Antepasados del cine en Buenos Aires y el interior". *Todo es Historia*, n. 248, pp. 70-80.
- Gómez Alfonso (1998). "Precinematografía infantil". *Secuencias*, n. 9, pp. 45-54.
- González Bernaldo, Pilar (2001). *Civilidad y política en los orígenes de la nación Argentina*. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Grau, Oliver (2003). *Virtual art. From illusion to immersion*. 1. ed. Londres: MIT Press.
- Mitchell, William J. T. (2005). "No existen medios visuales". En: Brea, Jose Luis (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. 1a ed. Madrid: Akal.
- Oettermann, Stephan (1997). *The Panorama. History of a Mass Medium*. 1a ed. Nueva York: Zone Books.
- Sábato, Hilda (2012). *Historia de la Argentina. 1852-1890*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sánchez Vidal, Agustín (1994). *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza: Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen.
- Schwartz, Vanessa; Przyblyski, Jeannene (2004). "Visual Culture History". En: Schwartz, Vanessa; Przyblyski, Jeannene (Eds.). *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*. New York: Psychology Press.
- Simmel, George (2004) "The metropolis and mental life". En: Schwartz, Vanessa; Przyblyski, Jeannene (Eds.). *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*. New York: Psychology Press.
- Stafford, Barbara (1994). *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. 1. ed. Cambridge: MIT Press.
- Telesca, Ana María; Amigo, Roberto (1996). "La curiosidad de los porteños. El público y los temas de las vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)". *Historia de la Fotografía. Memoria del 5º Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina*, pp. 33-40. Buenos Aires.

Zielinsky, Siegfried (2006). *Deep time of the media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by technical means*. 1. ed. Cambridge: MIT Press.

## ANEXOS

### Fuentes consultadas

*El Nacional* (1854, 1855).

*El Industrial* (1856).

*Los Debates* (1858).

*La Tribuna* (1856, 1861).

*The Standard* (1892).

Real Academia Española (1734). *Diccionario de autoridades*. Tomo cuarto. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro.

Real Academia Española (1832). *Diccionario de la lengua española* (7. ed.). Madrid: Imprenta Real.

## NOTAS

1. *El Nacional*, 21/04/1855, sección Diversiones Públicas.
2. *El Nacional*, 03/03/1855, sección Diversiones Públicas.
3. AA.VV. (1846) *Encyclopédie du Dix-neuvième siècle, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres*. Tome 9. Paris.
4. *Los Debates*. periódico político, literario, mercantil y satírico fue un diario editado entre el 1ro de septiembre y el 10 de octubre de 1853. Su redactor fue Manuel Toro y Pareja.
5. *La Tribuna* fue un periódico redactado por Juan Ramón Muñoz y Héctor Florencio y Mariano Varela, editado entre 1853 y 1880.
6. *El Nacional* fue un periódico fundado por Dalmacio Vélez Sarsfield editado en Buenos Aires entre el 1º de mayo de 1852 y el 18 de agosto de 1898.
7. Funcionó en Perú nº 35 de 1854 a 1855; en Barracas al sud, casa de Bernardo Etcheverry, en 1856; y en Belgrano nº 273 en 1862 (Telesca & Amigo 1996: 36).
8. Funcionó en Representantes "al lado de la ropería" en 1857 (Telesca & Amigo 1996: 36).
9. Funcionó en Federación nº 266 en 1855 y "En el otro lado del puente de Barracas" en 1856.
10. Se presentó en Santa Clara nº 90 en 1855.
11. Funcionó en Representantes Nº 1, esquina de Federación y Perú, de 1855 a 1856 (Telesca & Amigo 1996: 36).
12. Funcionó en Representantes nº 57 de 1856 a 1865 (Telesca & Amigo 1996: 36).
13. Funcionó en diversos lugares, principalmente en Recova Nueva nº 102, de 1858 a 1862 (Telesca & Amigo 1996: 36).

14. Funcionó en Maipú n° 53 en 1854 (Telesca & Amigo 1996: 36).
15. Funcionó en Reconquista n° 89 (Telesca & Amigo 1996: 36).
16. Funcionó en Rivadavia n° 333 de 1860 a 1862 (Telesca & Amigo 1996: 36).
17. Funcionó entre 1834 y 1873.
18. Funcionó en Victoria n° 110 en 1856 (Telesca & Amigo 1996: 36).
19. “Vistas espléndidas disolventes. Con grandes linternas fantasmagóricas, incluyendo vistas de la Tierra Santa y la Historia Natural, acompañadas por una lectura descriptiva de los varios animales, &a. Por el señor D. Jose Ashworth./Esta será una atracción muy superior y la primera de su clase que se ha visto en este país. En noviembre pasado estaba en exhibición en Londres./ El Sr. Ashworth que recién acaba de llegar de Inglaterra, y estando en camino para Valparaíso y el Perú, a la solicitud de muchos de sus paisanos y amigos les ha prometido algunas noches de entretenimiento antes de su salida./ Las vistas que pasaran delante de los ojos se harán disolver lindamente y casi imperceptiblemente trayendo a la memoria las ideas más gratas y agradables./ La primera exhibición tendrá lugar en la escuela del templo escocés, calle de las Piedras, el miércoles 13 del corriente mes, las puertas se abrirán a las 7 de la tarde y principiará la función a las 8./ Entrada 10 pesos.” (La Tribuna; 9, 10, 11, 13, 14, 20 y 22 de febrero de 1856).
20. “Mantels y Pffeifer. Estereoscopios y vistas estereoscópicas. Estereoscopios gítorios de varios tamaños conteniendo 24, 36, 50 y 72 vistas cada uno, adaptables para vistas en cartón o vidrio. En elegantes muebles de jacarandá para el salón. Vistas instantáneas con gente en movimiento. El Niágara en invierno y en verano. Calle Florida N° 48.” (La Tribuna, 12/06/1861). Mantels y Pffeifer sería la firma de calzado Mantels y Pfeiffer, presidida por el Sr. Adolf. Mantels (The Standard, 12/04/1892).
21. “Teatro Mecánico // Calle de la Victoria n° 110, cerca de la plaza. // Tercer cambio de todas las vistas cosmorámicas, y poliorámicas también, o autómatas con aumento, [y un] grandioso cuadro mecánico, representando la selva de los animales bravos. (...) El Director del Teatro pone todo su empeño para que la exhibición sea del agrado del respetable público de esta Capital, y además de los autómatas y de las vistas cosmorámicas y poliorámicas aumenta un nuevo cuadro mecánico digno de admiración. Las exhibiciones se repiten desde la hora dos hasta las once de la noche, de modo que las personas podrán gozar de la exhibición entera a la hora que más les acomode. // Precio de entrada y asiento 5\$(ç)” (La Tribuna 09/03/1856).
22. Museo Diorámico. [...] El empresario de este establecimiento deseoso de complacer a los favorecedores de su sala, además de la hermosa colección de vistas que suele exhibir; tiene el placer de anunciar al público que acaba de contratar á el Sr. Matkevet profesor de las bellas artes y su compañía para representar el Panorama viviente.// Imitando una infinidad de grupos y estatuas de mármol, históricos y mitológicos que adornan los monumentos y edificios de las principales ciudades del universo. (La Tribuna, 02/03/1856). Sería el profesor Mathevet, quien dirigía la compañía Artística y Mímica en el Teatro del Retiro, “ofrecía programas que se especializaban en números gimnásticos, de fuerza y pantomimas de diversos géneros” (Aisemberg 2008).
23. “Teatro Argentino. Gran función de magia y física experimental. Por el profesor Giuseppe Negri. El sábado 3 de marzo de 1855. Encontrándose de pasaje en esta capital el Prestgiador físico, mecánico y matemático Sr. D. José Negri, ha dispuesto con los empresarios del teatro Argentino dar algunas funciones de física, ligereza, matemáticas y mecánica, seguro de que nada ha de dejar para que quede satisfecho este respetable público; previniendo que ha trabajado con suceso en muchas capitales de Europa. La primera función será el día arriba indicado y dividida como sigue:

/ Primera parte. El Gabinete encantado. / 1. La botella diabólica ó las cartas obedientes; / 2. La metamorfosis del animal, o el afrecho simpático, / 3. El impresor invisible, o la reunión en un golpe, / 4. Un robo incógnito, o la mano engaña la (...) / 5. El reloj transmigrante. / Segunda parte. / 1. El escribano o la aparición a golpe de vista, / 2. La moneda adivina, / 3. El juego indiano o el lazo de los anillos / 4. La volubilidad de las cartas / 5. El corte de los pañuelos / 6. Los anillos correos o el pañuelo constante. / Tercera parte. El conjunto diabólico / 1. El matemático misterioso, o la lavandera a vapor. / 2. El nuevo fabricante de cintas, / 3. El espejo mágico o la reunión de las cartas, / 4. El carnaval de Roma en un sombrero. / Finalizando la función con el Jardinerero Galante. / Precio de las aposentaduras // Entrada \$10 // Lunetas y cazuelas \$10 // Palcos \$100. / Empezará a las 8.” (El Nacional 03/03/1855)

24. “La desdichada ejecución de Camila O’Gorman”, “La muerte de Maza, asesinado en la Sala de Representantes mientras redactaba su renuncia, en presencia del tirano Rosas”, “Muerte del héroe libertador general Juan Lavalle en Jujuy, asesinado por soldados de Rosas que dispararon a través de la puerta mientras él cruzaba el patio de la casa donde había pasado la noche”.

25. “Principales personajes que combatieron por la independencia”, “Batalla de Maipú, ganada por el general San Martín el 5 de abril de 1818”, “Gran batalla de Cepeda, con los retratos de los jefes militares”, “Invasión de Buenos Aires por los ingleses y su total fracaso”.

26. “Embarque y zarpada del puerto de Palos de la expedición dirigida por Cristóbal Colón, que parte al descubrimiento del Nuevo Mundo”, “Colón descubre América”, “Isabel I nombra a Colón virrey del Nuevo Mundo”.

27. “Los indios castigados por Washington por la alianza que establecieron con los ingleses contra el pueblo norteamericano”, “Combate entre las tropas de Washington y algunos indios”, “Una familia norteamericana sorprendida por los indios”.

28. “La última invasión de los indios a Pergamino”, “Gran batalla dada en el desierto contra los indios, al mando del general D. Juan Manuel de Rosas”.

---

## RESÚMENES

En los salones de proyecciones ópticas de vistas que funcionaron desde la segunda mitad del siglo XIX en Buenos Aires se presentaron espectáculos de fantasmagorías, vistas disolventes, polioramas, dioramas, cosmoramas y vistas estereoscópicas, así como funciones de microscopio solar, y de magia y física experimental. Sabemos de estos eventos por los anuncios publicados en las principales publicaciones periódicas de la época, en la sección “Diversiones públicas”. Los espectáculos eran traídos desde ciudades europeas y luego itineraban en una ruta latinoamericana. Nos preguntamos aquí cuáles eran las características específicas de este amplio y diverso abanico de artefactos que tuvieron lugar en la escena porteña. Al mismo tiempo, se indagará en la conformación del público de dichos salones y el rol de la prensa como mediadora y configuradora de una modernidad cosmopolita en Buenos Aires. Veremos así que las proyecciones ópticas se presentan como objetos complejos que dan cuenta de múltiples factores que vinculan ciencia y espectáculo, la prensa escrita y los ámbitos de circulación y consumo de la sociedad porteña, así como los medios técnicos y las imágenes de vistas y escenas.

In saloons optical projections of views that functioned since the second half of the nineteenth century in Buenos Aires, there were shows of phantasmagoria, dissolving views, polioramas, dioramas, cosmoramas and stereoscopic views, as well as solar microscope, and functions of magic and experimental physics. We know about these events by the announcements published in the main periodical publications of the time, in the "Public entertainment" section. The shows were brought from European cities and then roamed on a Latin American route. We wonder here what were the specific characteristics of this wide and diverse range of artifacts that took place in the Buenos Aires city. At the same time, we will analyze the public of these spectacles and the role of the press as a mediator and configurator of a cosmopolitan modernity in Buenos Aires. The optical projections are presented as complex objects that account for multiple factors that link science and entertainment, the written press and the areas of circulation and consumption of Buenos Aires society, as well as the technical means and images of views and scenes.

Nos salões das projeções ópticas de vistas que funcionavam desde a segunda metade do século XIX em Buenos Aires, havia espetáculos de fantasmagoria, vistas de solventes, polioramas, dioramas, cosmoramas e vistas estereoscópicas, além de microscópio solar e funções mágicas e físicas experimental. Conhecemos esses eventos pelos anúncios publicados nas principais publicações periódicas da época, na seção "Entretenimento público". Os *shows* foram trazidos de cidades européias e depois percorreram uma rota latinoamericana. Perguntamos aqui quais foram as características específicas dessa ampla e diversificada gama de artefatos que ocorreram na cena de Buenos Aires. Ao mesmo tempo, ele vai perguntar na formação de público dessas salas e o papel da imprensa como um mediador e moldar de uma modernidade cosmopolita Buenos Aires. Veremos que as projeções ópticas são apresentados como objetos complexos que implicam vários fatores que a ciência *link* e espetáculo, a imprensa e as áreas de circulação e consumo da sociedade Buenos Aires, bem como meios técnicos e imagens de paisagens e cenas.

Dans les salles de vues optiques qui fonctionnaient depuis la seconde moitié du XIXe siècle à Buenos Aires, il y avait des spectacles de fantasmagorie, de vues dissolvants, de polioramas, de dioramas, de cosmoramas et de vues stéréoscopiques, ainsi que de microscopes solaires, de fonctions magiques et physiques expérimental. Nous connaissons ces événements par les annonces publiées dans les principaux périodiques de l'époque, dans la section "Public entertainment". Les spectacles ont été amenés de villes européennes et ont ensuite erré sur une route d'Amérique latine. Nous nous demandons ici quelles étaient les caractéristiques spécifiques de cette vaste gamme d'objets divers qui se sont déroulés sur la scène de Buenos Aires. En même temps, il sera étudié dans la conformation du public de ces salles et dans le rôle de la presse en tant que médiateur et configurateur d'une modernité cosmopolite à Buenos Aires. Nous verrons que les projections optiques sont présentées comme des objets complexes prenant en compte de multiples facteurs liant science et divertissement, la presse écrite et les zones de circulation et de consommation de la société de Buenos Aires, ainsi que les moyens techniques et les images de vues et de scènes.

## ÍNDICE

**Palabras claves:** linterna mágica, proyecciones ópticas, salones, cosmorama, diorama

**Mots-clés:** lanterne magique, diorama, vues urbaines, spectacle, modernité

**Palavras-chave:** lanterna mágica, diorama, vistas urbanas, espetáculo, modernidade

**Índice geográfico:** Buenos Aires

**Keywords:** magic lantern, diorama, urban views, spectacle, modernity

**Índice cronológico:** 1850

## AUTOR

**PAULA BRUNO**

Licenciada em Artes

GHECIT, Universidad de Buenos Aires

E-mail: paula90@gmail.com