



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Cuvaradic García, Dorde
El caleidoscopio en la Literatura Española
Káñina, vol. 42, núm. 1, 2018, Marzo-Junio, pp. 65-87
Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v42i1.33031>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44256519005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



EL CALEIDOSCOPIO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

The kaleidoscope in Spanish literature

*Dorde Cuvardic García*¹

RESUMEN

El propósito del presente artículo consiste en realizar un recorrido histórico por las funciones que ha adquirido el término caleidoscopio en la literatura española, dispositivo óptico inventado por el escocés David Brewster en 1817. En lugar de quedar integrado en la ficción, este término es empleado sobre todo por narradores y personajes como metáfora analógica –como hipericono, según W.J.T. Mitchell- del funcionamiento de la percepción visual y de la imaginación humana (imágenes mentales). Se analizarán e interpretarán textos de Antonio Gil de Zárate, Serafín Estébanez Calderón, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno y Julio Llamazares, entre otros.

Palabras clave: Caleidoscopio, literatura española, hipericono, cultura visual, imagen mental, percepción.

ABSTRACT

The purpose of this article is to carry out an historical overview on the functions that the kaleidoscope, an optical device invented by the Scottish David Brewster in 1817, has acquired in Spanish literature. This term, instead of being integrated into fiction, it is employed, specially by narrators and characters, as a metaphor or analogy –as a hiper-icon of human visual perception functioning as well as imagination (mental images), according to W.J.T. Mitchell. Texts from Antonio Gil de Zárate, Serafín Estébanez Calderón, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno and Julio Llamazares are analysed and interpreted.

Key Words: Kaleidoscope, Spanish literature, hiper-icon, visual culture, mental imagery, perception.

Introducción

Desde que fue patentado en 1817 por David Brewster (1781-1868), el caleidoscopio ha sido empleado principalmente como juguete², aunque su inventor tenía otros intereses a la hora de diseñarlo. La ciudadanía lo asumió como un artefacto lúdico que si bien producía imágenes excepcionales –y, en consecuencia, novedosas, muy distintas de las que surgen de la percepción

¹ Universidad de Costa Rica. Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica. Correo electrónico: dcuvardic@yahoo.es

² Su fabricación es simple, por lo que este inventor escocés no sacó provecho económico de su invención, ya que numerosos fabricantes se dedicaron rápidamente a producirlo.

Recepción: 17-11-2016 Aceptación: 11-01-2017



cotidiana-, pronto induciría al aburrimiento: diversos investigadores – como es el caso de Gombrich (2004, p. 149)- han considerado que la observación continuada del caleidoscopio provoca la rápida saturación del observador, a causa de la repetición de los esquemas compositivos ofrecidos por las imágenes de este dispositivo óptico³.

El término para designar al caleidoscopio fue propuesto por el mismo David Brewster. Está compuesto por las palabras griegas *χαλός*, bella, *εἶδος*, forma, imagen, y *σκοπέμ*, ver, observar, procedencia etimológica que se encarga de desgranar al inicio del libro que publicó sobre el tema –hasta ahora no traducido al español- titulado *The Kaleidoscope. Its history, theory and construction with its application to the fine and useful arts* (Brewster, 1858, p. 1)⁴. Significa, etimológicamente, la acción de ‘observar una imagen bella’. Como vemos, este investigador escocés, quien se ocupó de argumentar sobre la utilidad práctica de su invención, precisa que esta última alude a la actividad perceptiva (‘observar’) y estética del observador (‘imagen bella’).

En el presente artículo buscamos conocer los distintos significados que fue adquiriendo a lo largo del siglo XIX y XX en la literatura española, una vez que se consolidó su difusión a escala occidental. Un primer uso del caleidoscopio en la literatura se ofrece en la ficción, cuando este dispositivo óptico es empleado por algún personaje. Forma parte de su espacio cotidiano y ocasionalmente lo manipula. Pero también puede tener una función narrativa, es decir, puede ser el objeto-agente que moviliza la acción; por ejemplo, cuando un personaje lo busca. En el siglo XX, el caleidoscopio ingresa al mundo ficcional latinoamericano como un juguete, ya sea superfluo o mágico (Julio Cortázar; Sergio Mondragón); asimismo, la lírica lo

³ Desde la psicología del arte, Gombrich, aunque se declara un devoto de este instrumento, destaca como causa de la rápida decepción que experimentan sus usuarios el valor de la repetición de las configuraciones geométricas creadas por este dispositivo. Estabilidad y permanencia, causas de la monotonía perceptiva que provoca su uso, son los principales atributos que se extraen del siguiente comentario: “la visión a través del caleidoscopio, con sus múltiples espejos que dan como resultado múltiples simetrías, exhibe un máximo de redundancia. La configuración [de las imágenes mostradas, se sobreentiende], como tal, muestra aquel «reposo» y equilibrio que causa un cierto grado de monotonía. Es verdad que el instrumento de Brewster supera este fallo porque siempre podemos cambiar el patrón a voluntad, sacudiendo el caleidoscopio. Como es natural, disfrutamos de la sorpresa de la nueva imagen, pero también ésta pronto parece acabada. Cuando hemos visto un segmento los hemos visto todos y poco queda para que el ojo siga explorando.” (Gombrich, 1999, p. 149)

⁴ La última edición del libro que publicó sobre el tema se tituló *El caleidoscopio. Su historia, teoría y construcción, junto con su aplicación a las Bellas Artes y a las Artes Aplicadas-* (*The Kaleidoscope. Its history, theory and construction with its application to the fine and useful arts*), 1858. En un inicio publicó su *Tratado del caleidoscopio* (*Treatise on the Kaleidoscope*), 1819, que experimentó excesivos cambios en sus sucesivas reediciones, hasta la final.



utiliza como una metáfora del ser humano manejado por la divinidad (José Basileo Acuña) (ver Cuvardic García, 2017, en prensa).

Un segundo uso del caleidoscopio en la literatura es el de servir de analogía metafórica que permite comprender el funcionamiento de la percepción visual o de la imaginación humana. En este último caso, las escenas de las imágenes mentales son catalogadas como caleidoscópicas. Nos referimos a dos situaciones contrastadas y estructuradas temporalmente que ofrecen un antes y un después. Desde este punto de vista se puede definir el término ‘caleidoscopio’ como un hipericono, como una imagen mental. Término acuñado por W.J.T. Mitchell (2009, p. 50-51) -uno de los más importantes especialistas de la disciplina de los Estudios Visuales-, el hipericono es una imagen o analogía verbal o visual que sintetiza o encapsula una teoría del conocimiento, que otorga una forma figurativa a una teoría sobre la visión, como sucede también con la cámara oscura, la tabula rasa o la caverna platónica⁵, términos importantes en la configuración de teorías filosóficas. En otras palabras, el hipericono es aquel tópico, topos, lugar común o imagen sobre la actividad epistemológica de la visión humana que utiliza como principio comparativo un artefacto o experiencia visual. Ya no estaríamos hablando de ‘el universo como libro’, o de ‘la ciudad como un libro’, o de ‘la muerte de un amor como la caída de unas hojas marchitas’, sino de ‘la percepción visual y de la capacidad creativa de la imaginación humana como la imagen producida por un caleidoscopio’⁶. En ocasiones, los mismos valores metafóricos de esta palabra han sido cumplidos por los términos ‘prisma’ o ‘tornasol’.

Cuando el pensamiento occidental compara las condiciones perceptivas de la modernidad urbana con la visión caleidoscópica, este último término se utiliza como un topos o topoi. El ensayo “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” (*El artista de la vida moderna*), escrito en 1863 por Charles Baudelaire, establece esta analogía. Al describir al

⁵ Desde una connotación similar, Lauster (2007, p. 259) emplea otro término, el de *imaginación visual*, para referirse a los procesos mentales mediante los que la imaginación del observador se encuentra amueblada con imágenes, en su caso, procedentes de la cultura ocular del siglo XIX (linternas mágicas, caleidoscopios, dioramas).

⁶ Para comprender el caleidoscopio como tópico, debe ser empleado metafóricamente en el marco de una comparación. Cuando el inventor de la fotografía, William H. Fox Talbot, en nota manuscrita con fecha del 18 de febrero de 1839, equiparó las funciones la fotografía y el caleidoscopio -“Hacer fotografía de un caleidoscopio” (Sontag, 2005, p. 285)-, los comparó como artefactos ópticos, sin que ninguno de los dos cumpliera con funciones metafóricas o analógicas.



Sr. G. [el dibujante y pintor Constantin Guys], el escritor francés define la actividad visualmente perceptiva del artista callejero [*flâneur*] desde la metáfora del caleidoscopio⁷. Esta asociación proviene de la movilidad y diversidad de la multitud observada por el artista, atributos también identificables en el contenido de las imágenes de un caleidoscopio. Es un sujeto perceptor que registra y procesa las cambiantes impresiones visuales. Frente a Baudelaire, Louis Enault, en *Los bulevares* (1856), ya no emplea el caleidoscopio para tipificar al observador, al *flâneur*, sino que traslada esta analogía a las imágenes observadas, a los bulevares que transita⁸; se transforman las impresiones recibidas, las procedentes de una multitud en constante metamorfosis (en Severin, 1988; p. 35)⁹. Como metáfora, precisa Groth (2007, p. 217) que, en el siglo XIX, el hecho de “describir un acontecimiento o fenómeno como caleidoscópico tuvo el significado de ‘cambio constante’, en contraste con la inmovilidad espectacular y el dominio visual sugerido por modas populares contemporáneas como el panorama,” en alusión al formato de pintura circular de grandes dimensiones desplegado en 360 grados, apreciado por los espectadores desde un tambor central. Es uno de los dispositivos ópticos creados por una cultura visual, la decimonónica, que nació al amparo de las investigaciones científicas sobre la visión subjetiva, es decir, la capacidad que tiene el ojo, fisiológicamente hablando, para configurar la imagen, frente al modelo científico de la cámara oscura (Crary, 2008).

El caleidoscopio también ha recibido otro interesante significado analógico, el de metáfora de la mecanización y deshumanización de la sociedad moderna. La geometrización y repetición de las figuras del caleidoscopio, reconfiguradas constantemente, y desligadas, en apariencia, de cualquier agentividad humana, ha llevado a diversos pensadores a explicar algunos procesos de la modernidad desde esta analogía, como ocurre en el ensayo *El ornamento de la masa* (2009), del sociólogo Siegfried Kracauer. Interesado en el poder interpretativo de las

⁷ En palabras del poeta francés: “se le puede comparar, a él, a un espejo tan inmenso como la multitud; a un caleidoscopio dotado de consciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del no yo, que a cada instante, lo restituye y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva” (en cursiva en el original) (Baudelaire, 1996, p. 359).

⁸ “esta marcha incesantemente nueva, este desfile sin fin, este caleidoscopio de incansables fantasías, este espectáculo de miles de representaciones, este vaivén perpetuo, esta mezcla de todo, esta cosa ondulante y bizarra...” (Severin, 1988, p. 35).

⁹ En los mismos términos, Gunning explica el porqué del éxito de este concepto como principio estético en los inicios del cine mudo; es término de comparación de una experiencia urbana caracterizada por el constante cambio, por el despliegue de los “los mismos patrones fluctuantes de color y composición que el caleidoscopio” (1997, p. 32-33).



‘imágenes espaciales’ (*Raum Bilder*) para sintetizar estos procesos, este intelectual alemán aprecia en las formaciones geométricas de las *Tiller Girls* –cada una de las bailarinas se mueve al compás del grupo- una analogía estética con los procesos económicos del capitalismo¹⁰. La configuración caleidoscópica de las *Tiller Girls*, en su función simbólica, alude a la racionalidad tecnológica de la modernidad, donde el ser humano se ha convertido en un engranaje más del sistema de producción del capitalismo. De la misma manera, cada bailarina es simplemente un engranaje más de las coreografías colectivas de Busby Berkeley.

Desde la misma aparición y difusión de este artefacto óptico, el término ‘caleidoscopio’ ha sido empleado en Occidente como título de órganos periodísticos¹¹, donde ha adoptado el sentido de ‘miscelánea’ o ‘compendio’. El valor transmitido es el de la ‘diversidad’ de contenidos o de secciones albergadas por estos órganos periodísticos, diversidad no jerarquizada ni excluyente.



Figura 1. Imagen fotográfica de la imagen estructurada por los espejos del caleidoscopio. Fuente: Cortesía de Silvia Quesada Salazar.

¹⁰ Recordemos, asimismo, la geometrización los movimientos realizados al unísono por las bailarinas de las coreografías de los números musicales del filme *The Great Ziegfeld* (1936), dirigida por Robert Z. Leonard, o de las películas de Esther Williams, como aquellos famosos planos cenitales que permiten observar desde arriba formaciones caleidoscópicas de las bailarinas y de las bañistas, en el marco de la cultura de la distracción o de la diversión de Hollywood: “Estos productos de las fábricas norteamericanas de distracción ya no consisten en muchachas individuales, sino en complejos de muchachas jóvenes cuyos movimientos son demostraciones matemáticas. [...] El Ornamento tiene su *finalidad en sí mismo*. [...] es un sistema de líneas que ya no tiene ningún sentido erótico, sino que en todo caso indica cuál es el lugar de lo erótico” (Kracauer, 2009, p. 140).

¹¹ Podemos mencionar *The Kaleidoscope; or, Literary and Scientific Mirror* (*El caleidoscopio, o Espejo literario y científico*), 1823, publicación semanal en Liverpool.



Para concluir este apartado, deben mencionarse las semejanzas estructurales y de visión de mundo entre el caleidoscopio y las formas simbólicas del *mandala* y del rosetón, relaciones que, si llegan a profundizarse, permitirían desarrollar una productiva línea de investigación.

El caleidoscopio en la literatura y el periodismo literario español

El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua incorpora por primera vez el término caleidoscopio en 1869, como se ocupa de precisar Frutos Esteban (2010, p. 113), lo cual indica que, desde años atrás, ya era de empleo común en algunas esferas de la sociedad. En todo caso, se menciona en un texto escrito en español muy poco tiempo después de su invención. Nos referimos a un artículo de *El Español Constitucional. Miscelánea de Política, Ciencias y Artes, Literatura*, periódico publicado en Londres entre 1818 y 1825. Este texto apareció en la sección de “Ciencias y Artes” del Tomo I, y la autoría es anónima. El caleidoscopio fue inventado en 1817, y un año después este periódico incorpora esta novedad como noticia científica. Se trata de una descripción técnica del caleidoscopio, de su estructura y de su funcionamiento¹², pero hacia el final del discurso se entremezcla progresivamente este discurso científico, organizado desde la disciplina de la Óptica, con la apreciación estética del anónimo enunciador. La amplitud de la siguiente cita, perteneciente a la parte final de la

¹² Esta es la descripción técnica realizada por el autor, antes de dar paso a un estilo más poético: “XXXIII. Descripción del caleidoscopio.- Este instrumento óptico inventado por el Doctor David Brewster (de Edimburgo), está construido de tal suerte, que no solo recrea la vista con una sucesión, siempre variada, de brillantes colores y formas asimétricas, sino que puede ser de mucha utilidad para todos los ramos de la artes de adorno. Está reducido a un antejo de un pie de largo, con una pieza cilíndrica de quita y pon, de media pulgada de largo, que se encaja por delante, y que contiene diferentes figuras de vidrio de color, y otros objetos pequeños, los cuales no pueden salir por estar cerrada esta pieza por sus dos bases con dos cristales, el anterior transparente, y el exterior sin lustre: el vidrio ocular también es diáfano, y solo tiene una pequeña abertura de algunas líneas. Dentro del antejo, detrás de la caja de los objetos, hay dos espejitos, o planos reflectantes azogados (rectangulares o triangulares), cuya inclinación entre sí es de 18°, o 20°, o 22½°.- Si el ojo, colocado en el vidrio intuitivo, mira al través de la luz, percibe un brillante círculo de luz, dividido en tantos sectores, como veces el ángulo de los planos-reflectantes se contiene en 360. Si este ángulo es de 18, el número de los sectores será 20; y cualquiera que sea la forma de la abertura en el extremo más distante del ojo, el espacio luminoso visto al través del instrumento será una figura producida por la disposición de veinte de estas aberturas alrededor del ángulo formado por el contacto de los dos espejos, en consecuencia de los sucesivos reflejos entre los planos lisos. [...] si un objeto, regular o irregular, es colocado en la caja, la parte de él, que puede verse al través de la abertura, se verá también al través de cada sector, y cada imagen del objeto se incorporará en una forma matemáticamente simétrica, y sumamente agradable a la vista. Como la dicha cajita es movable, haciéndola que gire lentamente, la combinación de imágenes se pondrá también en movimiento, y nuevas formas enteramente distintas, pero igualmente simétricas, se presentarán sucesivamente, desapareciendo unas veces en el centro, y otras naciendo de él, y otras jugando en torno, en dobles y opuestas oscilaciones” (1818, p. 195-196).



descripción de este dispositivo, es necesaria para mostrar la paulatina sustitución del discurso científico por el estético:

Cuando hay varios objetos en la caja, teñidos de diferentes colores, las tintas mas encantadoras se desenvuelven sucesivamente, y la figura entera deleita la vista con la perfección de sus formas y la brillantez de su colorido. Aunque en el Caleidoscopio, que yo he observado, no había sino objetos de figuras inanimadas, sin embargo algunas veces he llegado a ver (por cierta combinación de formas) un círculo de figuras humanas, muy lindas y vestidas con trajes muy extraños. El Caleidoscopio parece haber realizado la construcción la idea de una *arpa-ocular*.- Cuando Costillón trató de la construcción de esta arpa, se equivocó en suponer que ninguna combinación de colores armónicos agradaría a quien los mirase; pues solo cuando estos colores están enlazados bajo formas regulares y hermosas, es cuando la vista se deleita, así como el oído se encanta por la combinación de los sonidos músicos. (Anónimo, 1818, p. 196)

Aunque el enunciador encuadra el asunto o tema desde un punto de vista científico, el poder de atracción que ejerce este dispositivo óptico desde una mirada estética es tal que, irresistiblemente, no puede dejar de nombrar las reacciones emotivas que sus imágenes le provocan, todas ellas vinculadas al sentimiento de la belleza. De ahí que, en el discurso descriptivo técnico se incorporen progresivamente palabras como ‘jugando’ ‘agradable a la vista’, ‘tintas encantadoras’, ‘deleita la vista’, ‘brillantez del colorido’ o ‘figuras humanas lindas’.

Para el enunciador de este artículo, ‘estructura’ y ‘variación’ son los dos principios generales de su funcionamiento. En relación con el primero, afirma que las imágenes observadas son ‘simétricas’. Este valor estético ha sido, tradicionalmente, un atributo de la belleza sensible. Por su parte, ‘variación’ dentro de una misma organización estructural visual es uno de los principales atractivos del caleidoscopio; el enunciador precisa que una ‘combinación de imágenes se pondrá también en movimiento, y nuevas formas enteramente distintas, pero igualmente simétricas, se presentarán sucesivamente’. En los textos que aparecerán en el presente artículo se dará énfasis a uno u otro principio.

En el texto precedente interesa analizar la presencia de la analogía metafórica del caleidoscopio como ‘arpa ocular’. ¿Por qué se emplea una analogía musical?; ¿por qué el arpa y no cualquier otro instrumento? Estuvo de moda durante el Romanticismo, donde dominan las teorías expresivas del Arte, cuyas manifestaciones paradigmáticas, según los autores de la época, fueron la música y la poesía. No ha de extrañar que el enunciador, en pleno auge de este



movimiento cultural en Inglaterra, emplee este instrumento en la construcción de su analogía estética. Considera que se materializa, con el dispositivo del caleidoscopio, un ideal sinestésico: visualizar la armonía. Se considera al arpa –desde el discurso del lugar común- como un instrumento que produce armonía, frente a otros instrumentos musicales más ligados a la melodía, y el artefacto visual que nos ocupa en el presente artículo, con su vaivén entre estructura y variación, participaría de este último valor.

En este texto se pasa progresivamente del discurso científico al estético, del discurso impersonal al personal. El enunciador se confiesa un usuario del caleidoscopio y destaca ante el lector la configuración visual armónica que, como observador, ha obtenido de este dispositivo visual. El principio estético de la belleza caleidoscópica es la diversidad y la variación de formas y colores en el marco de la repetición de la misma configuración estructural. El esquema compositivo permanece: los fragmentos cambian.

Que nosotros sepamos, la única investigadora que se ha ocupado de indagar la presencia del caleidoscopio en la producción textual española del siglo XIX es Cantos Casenave (2013, p. 120), quien, a partir de textos principalmente periodísticos, identifica este dispositivo como artefacto de moda en *La Época* (28.12.1868). Previamente, en todo caso, la escritura costumbrista española lo había incorporado en su función de hipericono, es decir, de analogía visual ligada a una teoría del conocimiento. El artículo costumbrista “El exclaustrado”, de Antonio Gil de Zárate, de la colección *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), demuestra la temprana adopción del término con esta última función. Es una analogía que le permite al narrador designar las imágenes mentales que produce su imaginación. Víctima de la desamortización y, en suma, del cambio social, que ‘barre’ con el Antiguo Régimen, el exclaustrado –se trata de un artículo en primera persona- recrea en su mente lo que fue el convento al que perteneció, cuando desempeñaba funciones religiosas, y lo que podría ser algún día, una vez convertido en un lujoso palacio burgués, cambio producido por la desamortización. Al quedar sustituida una imagen mental por otra -el convento por el palacio-, declara el enunciador: “En seguida, como en mudable kaleidoscopio, se presentaba a mi fantasía otro



cuadro muy distinto. [...] ¡Qué contraste, me decía yo a mi mismo!” (Gil de Zárate, I, 1843, p. 359)¹³.

Desde el costumbrismo –y posteriormente en otros movimientos literarios- se estableció una equiparación entre las diversas configuraciones visuales del dispositivo óptico y el cambio de las escenas ofrecidas ante la percepción del observador o, en otras oportunidades, elaboradas por su imaginación. Este último caso se ofrece en el artículo “El exclaustrado”. El *kaleidoscopio* es sinónimo del famoso *contraste romántico*, es decir, del valor pintoresco de la variedad¹⁴, asociado a la novedad y la singularidad. Así como se sustituyen unas a otras las configuraciones observadas por el ojo a través de este artefacto, se relevan unas a otras las escenas o imágenes mentales configuradas o recreadas por la imaginación. Ya Sarmiento, al visualizar en su mente la pampa yerma del presente, por una parte, y la productiva del futuro, por otra, emplea la analogía del caleidoscopio para contrastar dos escenas -en antítesis temporal-, una de ellas ligada a la realidad y la otra al deseo, a la posibilidad, a la potencialidad (Cuvardic, 2017, en prensa). Es común que los pensadores criollos latinoamericanos piensen en el Progreso -desde un encuadre eurocéntrico- como la sustitución de la Naturaleza salvaje (escena presente) por una Civilización que ha domesticado a la primera (escena futura), como ha demostrado Martínez Pinzón (2016) en su análisis de la intelectualidad liberal y conservadora colombiana. La temporalidad ofrecida por el uso del caleidoscopio está fragmentada por un antes (o un ahora) y por un después: el cambio de la configuración no es paulatino, sino producto de una ruptura o sacudida. Este dispositivo sirve, como analogía, para materializar imágenes mentales temporalmente discontinuas, caracterizadas por la ruptura entre un mundo que se deja atrás y otro que ‘barre’ con el primero. En el caso del pensamiento criollo se trata de imaginar un

¹³ Con la excepción del término *kaleidoscopio*, hemos actualizado la ortografía de la edición original en esta cita y en todas aquellas procedentes de ediciones del siglo XIX.

¹⁴ Addison (1991, p. 98) nos ofrece una explicación fundamental sobre los valores de la estética de lo pintoresco: “Todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación porque llena el ánimo de una sorpresa agradable, lisonjea su curiosidad y le da idea de cosas que antes no había poseído. Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repetición de unas mismas cosas, que todo cuanto sea nuevo o singular contribuye no poco a diversificar la vida y a divertir algún tanto el ánimo con su extrañeza; porque ésta sirve de alivio a aquel tedio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones. [...] Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fija y estable en el mismo lugar y postura; y al contrario nuestros pensamientos hallan agitación y alivio a la vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose ante los ojos del espectador.”



proyecto de sociedad ‘utópico’; en el caso de “El exclaustro”, de lamentar, en tono elegíaco, el cambio socioeconómico.

Con un sentido ligeramente distinto, disponemos de otro texto costumbrista que también incorpora el término caleidoscopio. En la escena “Asamblea general de los Caballeros y Damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora”, de Serafín Estébanez Calderón, publicada inicialmente en *El Siglo Pintoresco* (1845), e integrada más adelante en las *Escenas andaluzas* (1847), se nos dice que la realidad –se trata de una reunión de truhanes, de bizarros tipos andaluces- es más cambiante que el propio *caleidoscopio*. Para la voz enunciativa, fuera más fácil:

sujetar a cálculo los innumerables cambiantes y caprichos de los cuadros, colores, adornos, festones, cenefas y guirnalda, que se ven en la cámara moviente del Calodeiscopio [*sic*], que dibujar uno por uno los trajes, disfraces, vestimentas, arreos, capas, tocados y cataduras de todo linaje y laya que allí se parecían. (Estébanez Calderón, 1845, p. 229)

El escritor andaluz compara la variedad de las prácticas vestimentarias de estos truhanes con las cambiantes configuraciones ornamentales y cromáticas apreciadas a través del caleidoscopio: la variedad vestimentaria de la reunión es tan compleja que dificulta su descripción. Para emprender esta última táctica es necesaria la sencillez, el orden y la inmovilidad de la escena, atributos que faltan en el presente caso: frente al inventario se impone la enumeración caótica¹⁵.

Reflexiones muy importantes sobre el sentido otorgado a este dispositivo óptico en los años centrales del siglo XIX proceden de *El Kaleidoscopio del carnaval. Las máscaras, su historia, sus hechizos, sus secretos y el arte de conocerlas* (1851), libro publicado por su autor bajo el pseudónimo de *Eblis* -uno de los nombres que recibe Satanás, como manifestación del espíritu rebelde contra la autoridad-, en el marco de la intencionalidad carnavalesca de su autor. En la incorporación del dispositivo óptico se presenta una alusión implícita a una estrategia editorial típica del costumbrismo del siglo XIX. El caleidoscopio –junto con términos como ‘museo’, ‘almacén’, ‘panorama’, ‘diorama’ o ‘estereoscopio’- fue utilizado como título de numerosas publicaciones periódicas de carácter misceláneo, principalmente de carácter literario

¹⁵ Por lo demás, Estébanez Calderón emplea una variante lingüística del dispositivo óptico que no hemos identificado en ninguna otra ocasión –Kalodeiscopio- posiblemente originada a partir de un descuido.



y científico, de amplia difusión y de intencionalidad didáctica. El prólogo ofrece la analogía entre la festividad y el dispositivo óptico¹⁶:

Así como a través de aquel ingenioso instrumento óptico goza engañada la vista con multiplicados y variados cuadros que la presentan sutiles y endebles objetos debidos todos a una caprichosa tijera, recrease [la vista] lo mismo en medio del bullicio y del estrépito de una noche de máscaras. Los mentidos trajes, son las graciosas silhuetas del *kaleidoscopio*. Donde aparece una hermosa, acostumbra a no haber más que el artificio de una tijera animada e inteligente llamada modista, sin ir más allá, porque bien podría ser un otoño, lo que tiene semblanza de primavera. (en cursiva en el original). (Eblis, 1851, p. 4)

En este caso, el término caleidoscopio reviste un significado que ha tenido en muy pocas ocasiones en la literatura española y latinoamericana, pero que se comprende muy bien desde la intencionalidad del tipo de escritura en el que se inserta: el de la literatura costumbrista de tono satírico. El engañoso órgano de la vista observa a través del caleidoscopio lo que *Eblis* considera como falsas imágenes: el carnaval es máscara y disfraz. El escritor costumbrista asume la sociedad como un teatro, carnaval o baile de opulencia y virtud –tan endeble como la imagen caleidoscópica- tras el que se oculta la pobreza, la decrepitud y el defecto moral. Desde un punto de vista misógino (la costurera, gracias a sus ‘artes mágicas’, convierte a una anciana en una joven seductora), la intención del enunciador es demostrar que domina en el espacio público el maquillaje, la simulación, el engaño, la apariencia. Los trajes del carnaval logran hechizar -momentáneamente- la mirada del observador, como también ocurre con el oropel visual del caleidoscopio. Nos interesa destacar, en todo caso, que el enunciador comprende las imágenes de este dispositivo óptico como resultado de la ‘visión subjetiva’ (en términos de Crary, 2008). Que el caleidoscopio ‘engañe la vista’ significa que elabora entidades no existentes en el mundo real (que llegan a existir solo a partir de la interacción entre el dispositivo y el ojo que se aplica al lente del artefacto). El sintagma ‘sutiles y endebles objetos producidos por caprichosa tijera’ alude a sus impalpables, transitorias y geométricas imágenes. El caleidoscopio, en esta muestra de literatura satírica que hunde sus raíces en Grecia y Roma, no caracteriza el evanescente mundo de la modernidad cultural, como en Baudelaire, sino el

¹⁶ El prólogo inicia con una pregunta y con la respuesta de un hipotético lector: “¿Por qué este título? [...] El lector [...] nos contestará quizá que podíamos excusarnos semejante tarea, si tanto es que no hayamos escrito una obra didáctica.” (Eblis, 1851, p. 4). Creo que alude más al informativo subtítulo descriptivo que al metafórico título principal.



contraste entre unas seductoras costumbres engañosas que ocultan una verdad moral o físicamente defectuosa. Prestemos atención al hecho de que el enunciador, a la hora de establecer la analogía con los trajes del carnaval, no se refiere a las formas, sino a las *silhuetas* del caleidoscopio, es decir, a perfiles que carecen de un contenido preciso.

En el párrafo siguiente, hacia el final del prólogo, este dispositivo óptico adquiere, además, el significado añadido de ‘sucesión de escenas carnalescas’ ofrecidas por los distintos capítulos del libro: “nuestro *Kaleidoscopio* te descubrirá también un inmenso y maravilloso panorama, donde pasarán sucesivamente y podrás tú seguirlos con tu vista, los hechizos y locuras que han acompañado de continuo a ese viejo insensato, aunque alegre y festivo siempre, llamado Carnaval.” (en cursiva en el original) (Eblis, 1851, p. 5). El ensayo es ofrecido al lector como un muestrario de las actividades prototípicas de esta festividad. Con mayor precisión, el libro es un compendio –desde la analogía de un panorama pictórico- que contiene variadas escenas. Es una atalaya o puesto de observación privilegiado para que el lector obtenga todo el conocimiento necesario sobre la cultura del Carnaval.

Además de un uso científico, gran parte de los dispositivos ópticos del siglo XIX tuvieron un uso lúdico. Junto con el estereoscopio y la linterna mágica, el caleidoscopio fue empleado como juguete y estuvo dirigido, sobre todo, a un público infantil. Es mencionado como analogía de lo intrascendente o lúdico por Emilia Pardo Bazán cuando sentencia en uno de los ensayos de poética naturalista *La cuestión palpitante* (1882) que las teorías filosóficas extravagantes e inconsistentes de George Sand “son tan peligrosas para la sociedad y la familia como una linterna mágica o un kaleidoscopio” (Pardo Bazán, 1989, p. 206). Considera el pensamiento filosófico defendido en su día por la escritora francesa como desarticulado, asistemático, insustancial, un sistema intelectual que décadas antes había sido considerado irreverente en los círculos burgueses.

En *Mundo, dinero y mujer. Novela de costumbres* (1852), de Francisco José Orellana, en la sección “A Inés”, una especie de prólogo donde el autor establece un diálogo con su amada -al estilo de los que Gustavo Adolfo Bécquer formula ante el interlocutor femenino en algunas de las *Rimas*-, propone la analogía entre el contenido novelístico y el de un



caleidoscopio. Un día la mujer le pregunta la razón por la que no escribe una novela, ante lo que contesta el autor: “¿Tan fácil te parece, recuerdo que contesté, trazar una ficción, que sea una galería de retratos, un caleidoscopio, a través de cuyos vidrios se vea pasar en ordenada marcha la revuelta familia humana, con todos sus vicios y virtudes, aberraciones y rectas miras?” (Orellana, 1852, p. 3). El género de la novela, según el enunciador, se caracteriza por la numerosa y diversa galería de personajes que ofrece una sucesión ordenada de imágenes que configura artísticamente el azar, el caos y la complejidad de la vida. Es un muestrario, un mediador, un punto de vista distanciado –objetivo– de la sociedad. Frente a otros enunciadores, que destacan el desorden y las contingencias, se rescata del caleidoscopio, usado como metáfora de la novela, la posibilidad que tiene de ordenar geométricamente las formas y los colores, de la misma forma que este género literario organiza la diversidad de la sociedad humana. Las escenas de la ficción novelesca quedan tipificadas como una sucesión ordenada de imágenes que, a su vez, son comparadas con una planificada galería de retratos. Creo que el autor hubiera empleado con mayor pertinencia la mirada distanciada y objetiva de un catalejo (desde el que se ve pasar la sucesión ordenada de los seres humanos que se encuentran a nivel del suelo).

La variabilidad de formas y colores es el valor que incorpora Mesonero Romanos al emplear la analogía del caleidoscopio en *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid* (1880), al referirse a la ideas políticas del principal promotor de la prensa literaria entre 1830 y 1850 en España, José María de Carnerero, “hombre singular, mitad literato, mitad cortesano, con sus puntas de Tenorio y sus fondos de *kaleidoscopio político*” (en cursiva en el original). (1926, p. 280). Alude, en el presente caso, la conducta política de una persona. El ‘kaleidoscopio político’ es un sujeto de opiniones variables que cambia públicamente de pertenencia política con facilidad, a la menor ‘sacudida’ del acontecer político (como las imágenes del caleidoscopio, que se suceden a la menor sacudida de la mano).

En la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), Marcelino Menéndez Pelayo lo emplea como metáfora de la confusión intelectual y de la ausencia de argumentación lógica en el pensamiento filosófico de Emilio Castelar, del que lanza una acérrima crítica. En particular, este intelectual, quien fue presidente de la I República española, “revuelve las ideas



como las piezas de un *caleidoscopio*.” (en cursiva en el original) (Menéndez Pelayo, 1978, p. 1016). Sin pensamiento propio, mezcla ideas ajenas en confuso batiburrillo. Como vemos, el caleidoscopio no siempre queda asociado a la organización, al orden, sino al desorden y la confusión.

En diversas ocasiones Benito Pérez Galdós incorpora el caleidoscopio en su obra. En sus inicios como escritor, en los años sesenta del siglo XIX, ya era un dispositivo familiar entre los españoles. Cronológicamente hablando, el primer registro procede de un artículo periodístico, publicado en *La Nación* (15 de junio de 1865), al describir la elegancia de las damas que asisten a los conciertos públicos de los Campos Elíseos madrileños. Precisa el autor canario que estas damas están:

reunidas en un inmenso grupo fantástico, conjunto de gasa, flores, crinolina y plumas. [...] este grupo desordenado en que mil abanicos se agitan, en que se ven cruzar como las luces de un caleidoscopio las cintas de colores que adornan las cabezas [...]; este conjunto de colores, luces y sonidos vagos, extravía la imaginación y produce una especie de vértigo. (en Andrades Ruiz, 2003, 251).

No se rescata el esquema compositivo fijo de la imagen caleidoscópica, sino la sustitución de una configuración por una nueva. Más que la forma, el color es el signo plástico principal que el ser humano empleará a la hora de definir la singularidad del caleidoscopio. La yuxtaposición y constante desplazamiento de las cintas de colores, plumas, gasas y flores en una reunión social produce un efecto visual semejante a las combinaciones cromáticas del dispositivo visual. Precisamente por centrar la atención en la transformación constante de las impresiones visuales –a diferencia de Andrades Ruiz (2003, p. 251), que considera este párrafo como costumbrista-, creo que es un buen caso de estilo impresionista. Ahora bien, a falta de este último término –impresionista- en la teoría estética española de su tiempo, Galdós se atreve a usar el término ‘caleidoscopio’ para aludir a las evanescentes combinaciones que observa la retina humana.

El caleidoscopio como analogía de las imágenes mentales o escenas que, atropelladamente, se presentan ante la imaginación del individuo es un recurso utilizado por el autor canario en la novela –de tintes románticos- *El audaz* (1871). Pablo Muriel, niño maltratado -hermano del protagonista, encerrado en la mansión del Conde de Cerezuelo y



convertido en un paje al servicio de la hija de este noble- sueña con su futura libertad, que el narrador ofrece al lector en los siguientes términos:

se le representaba en mil formas diversas, pero siempre risueña y embellecida por la idea de una providencia que le daría pan que comer, agua que beber, sitios deliciosos en que retozar y maravillosos espectáculos en que recrear la vista. La imagen siempre hermosa de la señorita se mezclaba a este Kaleidoscopio, que daba mil vueltas en la fantasía del huérfano durante toda la noche que precedió a su fuga. (Galdós, 1993, p. 582-583).

La imaginación fue centro de interés de la literatura romántica, y así ocurre en esta tardía novela del Romanticismo. Las diversas escenas de un futuro promisorio despojado de cualquier tipo de carencia son designadas por el narrador como caleidoscópicas. Las imágenes de este dispositivo visual expresan, por analogía, la constante sustitución de las escenas promisorias que modela la atropellada imaginación del niño. Los escritores hubieran empleado décadas atrás el término ‘linterna mágica’, más pertinente como analogía de las escenas de la imaginación, ya que este último dispositivo proyecta situaciones figurativas (en otras palabras, escenas) frente a las abstracciones del caleidoscopio.

En la novela *Ángel Guerra* (1891) se adopta el mismo sentido de escena. La sucesión de las imágenes mentales en la mente del embriagado Don Pito de Guadalupe, tumbado debajo de una encina, se equipara a la constante sustitución de las configuraciones del caleidoscopio. Ve “en el caleidoscopio de su mente el Banco de Terranova con los flotantes témpanos de hielo, después la majestad espaciosa, del Golfo en calma chicha, y por fin el Canal de la Mancha, con cielo calimoso y marejada, el faro de *Wulf Rock* demorando por la amura de estribor.” (en cursiva en el original) (Galdós, 2009, p. 756). En este extracto está incorporado el sintagma ‘el caleidoscopio de la mente’, que nos recuerda el “ever-shifting kaleidoscope of imagination”, de *Jane Eyre* (1878), novela de la inglesa Charlotte Brönte¹⁷. También en el presente caso hubiera sido más pertinente el empleo de la figurativa linterna mágica –como contenedor de las imágenes mentales- frente al abstracto y geométrico caleidoscopio. Recordemos que el linternista –en su espectáculo itinerante- proyectaba a los aldeanos escenas figurativas (vistas)

¹⁷ Charlotte Brönte incorpora este último sentido en su novela *Jane Eyre* cuando su protagonista señala que los dibujos que prepara se confunden en el siempre fluctuante caleidoscopio de su imaginación: “Provided with a case of pencils, and some sheets of paper, I used to take a seat apart from them, near the window, and busy myself in sketching fancy vignettes, representing any scene that happened momentarily to shape itself in the ever-shifting kaleidoscope of imagination” (201, p. 296) (cfr. en Cooke, 2006).



de ambientación exótica. La diversidad geográfica y el exotismo de las imágenes de don Pito – cuyas escenas son, en todos los casos, marítimas- nos permite reforzar la mayor pertinencia de la linterna mágica como término comparativo.

En *Marianela* (1878), el narrador describe los hornos de una fundición del hierro de la región de Socartes, pueblo minero situado en el norte de España: “Sonaba aquello como mil mandíbulas de dientes flojos que mascaran arena; parecía molino por el movimiento mareante; kaleidóscopo, por los juegos de luz, del agua y de la tierra; enorme sonajero, de innúmeros cachivaches, compuesto por el ruido.” (Galdós, 1991, p. 43-44). Con un empleo más pertinente que en *Ángel Guerra*, y a diferencia del resto de sus apariciones en Galdós, obtiene el caleidoscopio el sentido de ‘variadas impresiones visuales’, que a nivel sonoro quedan etiquetadas como ‘sonajero’. De manera similar, es una sinestesia auditiva en el cuento “Sola” (1849), de Fernán Caballero, que adquiere el sentido de ‘mezcolanza o batiburrillo sonoro’. El hecho de que una anciana saque de su faltriquera un ochavo y lo meta en la mano de un pordiosero y, al mismo tiempo, una chiquilla le entregue al mendigo un mendrugo de pan después de darle un beso, “[t]odo esto formaba una confusión de sonidos que se cruzaban, se mezclaban, se confundían como una multitud de arroyos para formar un río. Era un caleidoscopio vivo de grupos variados y fantásticos.” (Caballero, 1849, p. 350)

En *Cánovas* (1912), el sexto y último de la quinta serie de los *Episodios Nacionales*, con la que Galdós cerró su gran panorama de novelas históricas, el narrador presencia una corrida de toros y confiesa sus reacciones ante el espectáculo: “yo, que al principio admiraba todo como un chiquillo, acabé por atontarme ante las vueltas, revueltas y movibles luces de aquel rutilante caleidoscopio” (Galdós, 2003, p. 131). Este dispositivo es considerado como metáfora de la sucesión ininterrumpida de las *escenas* registradas por el órgano ocular. En cada una de ellas se desarrollan distintas acciones (las distintas fases de la corrida) y aparecen distintos personajes (toreros, banderilleros, etc.), singularizados por su respectivo cromatismo vestimentario. El caleidoscopio designa una rápida sucesión de impresiones visuales que, después de los primeros momentos de hechizo, llega a saturar la mente, a adormecer y embotar los sentidos. La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, en el siglo XX, llegó a tematizar esta saturación producida



por la cultura de la distracción, prefigurada por Georg Simmel en su artículo “La vida nerviosa y las grandes ciudades” [1986(1903)]. Ya expresamos al inicio del artículo que algunos comentaristas sobre el funcionamiento del caleidoscopio consideran la repetición de las mismas configuraciones geométricas como causa de la rápida decepción, saturación y aburrimiento que experimentan sus usuarios. El mismo efecto psicológico produce la monótona corrida de toros en el *Episodio Nacional* de Galdós.

Unamuno incorpora el caleidoscopio en su pensamiento ensayístico y en su ficción. El ensayo “La tradición eterna”, de *En torno al casticismo* (1895), ilustra con este concepto los acontecimientos efímeros de la modernidad, en su conocido argumento sobre la vigencia de la tradición: “lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas. Un momento es el producto de una serie, serie que lleva en sí, pero no es el mundo un caleidoscopio. Para los que sienten la agitación, nada es nuevo bajo el sol.” (Unamuno, 1996, p. 61). Recordemos que al filósofo vasco le interesa destacar en este famoso ensayo que, bajo la sucesión de los efímeros acontecimientos contemporáneos de la modernidad, se siguen repitiendo las constantes universales del comportamiento humano, la tradición, lo eterno de un orden implícito. Frente a esta permanencia, el caleidoscopio es una imagen representativa de la continua transformación del mundo, un mundo aparentemente contingente que oculta un orden, una estructura subyacente, una tradición.

El empleo del caleidoscopio en *Niebla* (1914), como ya ocurre en el ensayo “La tradición eterna”, también permite visualizar la contingencia del mundo, al que la razón puede imponer un orden. Frente a los acontecimientos que carecen de una explicación causal y que, como tales, quedan representados en el fragmentario discurso del periodismo —en la ficción de *Niebla* nos referimos al periódico *La correspondencia*— se eleva, por el contrario, el discurso analítico del personaje Augusto Pérez: «[...] ¿Qué novedades me traerá el nuevo día consigo? ¿Se habrá tragado esta noche un terremoto a Corcubión? ¿Y por qué no a Leipzig? ¡Oh, la asociación lírica de las ideas, el desorden pindárico! El mundo es un caleidoscopio. La lógica la pone el hombre. El supremo arte es el del azar. [...]» (Unamuno, 2008, p. 82). El



caleidoscopio es analogía de la estructura fragmentaria, contingente, azarosa, del mundo, carente de las correlaciones causales otorgadas por la conciencia humana.

La segunda ocasión en la que se utiliza este dispositivo visual en esta última novela forma parte del discurso de Víctor Guti, quien relata a Augusto Pérez la historia de las investigaciones sobre el lenguaje de S. Paparrigópulos. Convencido este último de que, en el mundo, todo es forma interior, “el universo mismo un calidoscopio de formas enchufadas las unas en las otras y de que por la forma viven cuantas grandes obras salvan los siglos, trabajaba con el esmero de los maravillosos artífices del Renacimiento el lenguaje que había de revestir a sus futuros trabajos.” (2008, p. 204). A diferencia de los dos previos casos, en los que el caleidoscopio representa desorden, azar, este dispositivo óptico alude a un modelo de universo caracterizado por el orden, la estructura, la trabazón causal de los acontecimientos.

Ya entrado el siglo XX, en *La Gaceta de las artes gráficas, del libro y de la industria de papel* (1.9.1931), revista corporativa de esta rama de la industria, apareció un panegírico, de autoría anónima, titulado “Un canto a la máquina de componer”. Es un texto literario perteneciente a una revista especializada gremial de explícitos intereses informativos:

Es un caleidoscopio maravilloso. Todos los países desfilan bajo sus ojos maravillosos. De la cotización del azúcar se pasa a una violación, y del Congreso de funcionarios al último baile de moda. Cada uno puede forjarse un mundo a su antojo, figurarse lugares ideales, sueños de amor, puestas de sol en los mares tropicales, y, para incitar estos sueños, para darles un ritmo, las palancas, los brazos, las matrices, reúnen, reconcentran todos sus ruidos para no formar más que uno solo. (Anónimo, 1931: 14)

Gracias al empleo de la linotipia -cuyo funcionamiento produce una perfecta integración con el hombre-máquina que la maneja-, las noticias yuxtapuestas de las páginas del periódico, por la diversidad social que ofrecen, se asemejan a un caleidoscopio. Se erige como metáfora de los medios de comunicación de la modernidad, cuyo principio organizativo es la yuxtaposición, ya no de formas geométricas y colores, sino de acontecimientos. En esta metáfora se pierde la idea de organización compositiva subyacente a la imagen creada por este dispositivo visual y se pasa a la yuxtaposición caótica, sin ningún principio formativo, del acontecer humano.



Manchas de colores y formas geométricas: la visión caleidoscópica sin apelar explícitamente a este concepto

Los medios de transporte también pueden ser catalogados desde la analogía de los dispositivos visuales. El vagón de un medio de transporte es caleidoscópico por la diversidad social que contiene, es decir, por el ‘color social’ ofrecido por sus usuarios (o, desde la estética costumbrista, por su pintoresquismo). Asimismo, las fugaces y fragmentarias imágenes exteriores percibidas desde el vagón o el automóvil también pueden revestir este atributo. Estas impresiones forman grupos yuxtapuestos de colores: son manchas cromáticas. Este último sentido es el otorgado por el narrador de *Escenas de cine mudo* (1994), de Julio Llamazares. Aunque no se menciona el término caleidoscopio, se establece una hermosa equiparación entre dos experiencias, la observación del paisaje durante un viaje en coche y la apreciación de las imágenes del caleidoscopio:

Cuando uno viaja en coche por carretera, no ve pasar en dirección contraria coches idénticos al suyo, sino manchas de colores tan hermosas como efímeras. Como tampoco ve, como vería si fuera caminando, casas y árboles estáticos, sino fugaces formas geométricas o abstractas que se pierden a ambos lados de su vista a la misma velocidad con la que él pasa. (Llamazares, 1994, p. 53)

La reflexión precedente de *Escenas de cine mudo* nos permite comprobar que muchos escritores, aunque no utilicen este término, aluden a la imagen caleidoscópica. Llamazares y otros escritores establecen una semejanza entre la experiencia perceptiva del viaje y la que tiene el usuario de este dispositivo. Si no se hubiera inventado y difundido el caleidoscopio, estas descripciones, llenas de referencias al color y a las formas geométricas, no hubieran podido producirse en la literatura del siglo XIX y del XX. Aunque los narradores y los personajes no mencionen el término caleidoscopio al describir sus experiencias visuales, comparan estas últimas con configuraciones de imágenes que demuestran la familiaridad de los escritores o de las escritoras con este dispositivo¹⁸. En otras palabras, su difusión permitió a estos escritores

¹⁸ Ofrezco a continuación dos ejemplos de Galdós. En la ya mencionada *El audaz* (1871), de Galdós, Susana Cerezuelo ha sido secuestrada y encerrada en un cuarto. Percibe formas abstractas y colores. El narrador no explica con precisión el origen de esta experiencia visual, a medio camino de la fuente externa (el ojo) y la interna (la fantasía): El cuarto estaba enteramente oscuro, y la alucinada fantasía de la infeliz prisionera, débil por el insomnio y el ayuno, se complacía en revestir aquella densa oscuridad con los jirones resplandecientes de una fantástica y confusa visión de colores. El hastío, la pena y la oscuridad desarrollan en nuestro sentido óptico la facultad de poblar de rayas, círculos y fajas de luminosas tintas el espacio en que lloramos y nos aburríamos.” (Galdós, 1993, p. 754). Por su parte, Mariano, chico de la calle de otra novela del autor canario, *La desheredada* (1881), cuya conciencia se



tener un punto metafórico de comparación para sintetizar su concepción caótica o estructurada del mundo y de la realidad.

Conclusiones

En una oportunidad, ya he definido las funciones que puede asumir el caleidoscopio, en particular en la literatura latinoamericana (Cuvardic García, en prensa). A diferencia de lo que ocurre con esta última, no hemos identificado, en el caso español, textos en los que el caleidoscopio se desempeñe como un artefacto o dispositivo óptico que emplee algún personaje en la ficción (juguete de uso infantil). En cambio, al igual que en la literatura latinoamericana, en la española se utiliza, en numerosas ocasiones, como analogía metafórica. Alude, en primer lugar, al dinamismo de la percepción, cuyas escenas se atropellan entre sí (Serafín Estébanez Calderón; *Marianela* y *Cánovas*, de Galdós); en segundo lugar, al funcionamiento de la mente humana, en particular de la imaginación, es decir, las imágenes mentales producidas por el ser humano (“El exclaustro”, de Gil y Zárate; *El audaz* o *Ángel Guerra*, de Galdós); en tercer lugar, al caos de la realidad social, al que la tradición o la razón imponen un orden (*La tradición eterna* o *Niebla*, de Unamuno); en cuarto lugar, a la confusión de ideas (Menéndez Pelayo); o en quinto lugar, al oportunista que cambia constantemente de pertenencia política (Mesonero Romanos). Hemos identificado su uso, asimismo, como sinónimo de la yuxtaposición de las noticias periodísticas (*La Gaceta de las Artes Gráficas*). A diferencia de los que sucede en la literatura latinoamericana, no se emplea en la española como metáfora de la estética de la fragmentación de las Vanguardias. En cambio, es novedoso su empleo como analogía del mundo caótico y de la mezcolanza confusa de propuestas intelectuales, usos que no hemos identificado en la literatura latinoamericana.

encuentra alterada, poco antes de cometer el frustrado atentado contra la Casa Real, observa fijamente la confluencia de los rayos solares con el agua que sale de una fuente. Esta experiencia perceptiva le favorece el ensimismamiento y le permite visualizar, en su mente, los acontecimientos recientemente ocurridos: “estaba sentado en un banco de la plaza Mayor, junto a una de aquellas graciosas fuentes, en las cuales el agua, saliendo de una fingida roca, forma un globo elástico, cuyas paredes se ahuecan y se deprimen según las bate más o menos el aire. En la movable costra líquida hace el sol caprichosos iris y se retratan convexas imágenes del jardín y de los transeúntes.” (Galdós, 2000, p. 470). En el presente caso, los espejos del caleidoscopio quedan sustituidos por la superficie del agua que fluye de la fuente, que forma un globo elástico de convexas imágenes iridiscentes.



Bibliografía

- Addison, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (ed. de Tonia Raquejo). Madrid: Editorial Visor.
- Andrades Ruiz, María Ascensión (2003). *Los artículos costumbristas de Benito Pérez Galdós en La Nación y en sus Novelas de la Primera Época (Retrato de la sociedad madrileña del siglo XIX)*. Madrid: Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.
- Anónimo (1818). *El Español constitucional. Miscelánea de Política, Ciencias y Artes, Literatura. Tomo I*. Londres: T. Boosey e Hijos.
- Anónimo (1931). “Un canto a la máquina de componer”. *La Gaceta de las artes gráficas, del libro y de la industria de papel*, 1 de septiembre, 13-15.
- Baudelaire, Charles (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Visor.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (2006). *Rimas*. Madrid: Alianza editorial.
- Brewster, David (1858). *The Kaleidoscope. Its history, theory and construction with its application to the fine and useful arts*. London John Murray.
- Brontë, Charlotte (2014). *Jane Eyre*. San Francisco: Ignatius Press.
- Caballero, Fernán (1849). “Sola”, *Semanario Pintoresco Español*, 4 de noviembre (44): 350.
- Cantos Casenave, Marieta (2013). “Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del Romanticismo (1835-1868). Una aproximación”. *Anales* (25): 105-130.
- Cooke, Simon (2006). “‘The ever-shifting kaleidoscope of the imagination’: modern illustrations to the Brontës”, *Brontë Studies*, 31, 7-22. Impreso.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Cuvardic García, Dorde (2016). “El caleidoscopio en la literatura y en la crítica literaria latinoamericana: funciones expresivas de un dispositivo visual”, *Alba de América* (en prensa).
- Eblis (1851). *El kaleidoscopio del carnaval. Las máscaras, su historia, sus hechizos, sus secretos y el arte de conocerlas*. Barcelona: Imprenta de El Sol.
- Estébanez Calderón, Serafín (1845). “Asamblea general”, *El Siglo Pintoresco. Periódico universal, ameno e instructivo al alcance de todas las clases*. Tomo I. Madrid: Establecimiento de grabado e imprenta de Vicente Castelló, 226-236.



- Frutos Esteban, Francisco Javier (2010). *Los ecos de una lámpara maravillosa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Galdós, Benito Pérez (2003). *Cánovas*. Madrid: Alianza editorial.
- Galdós, Benito Pérez (2009). *Ángel Guerra*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Galdós, Benito Pérez (1991). *Marianela* (Séptima edición). Madrid: Editorial Anaya.
- Galdós, Benito Pérez (2000). *La desheredada*. Madrid: Cátedra.
- Galdós, Benito Pérez (1993). *Novelas, I. La sombra. La Fontana de Oro. El audaz. Tormento*. Madrid: Turner Libros.
- Gil y Zárate, Antonio (2002). “El exclaustro”. En: *Los españoles pintados por sí mismos II* [Edición facsimilar de la publicada en Madrid en 1843]. Madrid: Visor, 357-365.
- Gombrich, E.H. (2004) *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. London: Phaidon Press.
- Groth, Hellen (2007). “Kaleidoscopic vision and literary invention in an ‘Age of things’: David Brewster, Don Juan, and ‘A lady’s kaleidoscope’”, *ELH*, 74, 217-237.
- Gunning, Tom (1997). “From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic in Souls (1913)”, *Wide Angle*, 19 (4), 25-61.
- Kracauer, Sigfried (2009). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009. Impreso.
- Lauster, Martina (2007). *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*. New York: Palgrave.
- Llamazares, Julio. (1994). *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral.
- Martínez Pinzón, Felipe (2016). *Una cultura de invernadero: trópico y civilización en Colombia (1808-1928)*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1978). *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: La Editorial Católica.
- Mesonero Romanos (1926). *Memorias de un setentón*. Madrid: Editorial Renacimiento.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal. Impreso.
- Orellana, Francisco José (1852). *Mundo, dinero y mujer. Novela de costumbres*. Madrid: Imprenta de don José Rupellés.



- Pardo Bazán, Emilia (1989). *La cuestión palpitante* (Edición de José María González Herrán). Barcelona: Editorial Anthropos.
- Severin, Rüdiger (1988). *Spuren des Flaneurs in deutschsprachiger Prosa*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Simmel, Georg (1986). "Las grandes urbes y la vida del espíritu". En: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Editorial Península, 247-261.
- Sontag, Susan (2005). *Sobre la fotografía* (Trad. Carlos Gardini revisada por Aurelio Major). Madrid: Alfaguara.
- Unamuno, Miguel de (2008). *Niebla* (Introd. de Ana Suárez Miramón). Madrid: Alianza Editorial.
- Unamuno, Miguel de (1996). *En torno al casticismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).