



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“FOTOGRAFÍA DE ESPÍRITUS: MEDITACIONES AFINES A SU
CONVERGENCIA EN EL AMOR, LA MUERTE, LA CIENCIA, LA
RELIGIÓN Y EL ARTE; SU INFLUENCIA EN LA PRODUCCIÓN
FOTOGRAFICA DE AUTORES POSMODERNOS”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

ISRAEL JESÚS ZAMORATEGUI ZEBADÚA

DIRECTOR DE TESIS

DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES

MÉXICO D.F., DICIEMBRE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Como la fotografía: uno vive su vida acumulando anécdotas y recuerdos; vivimos en un mundo granulado, donde cada gránulo que construye nuestra experiencia de vida, determina el color de los recuerdos.

I.Z.

A mis hijos:

Carlos David

Luz Mariana

Juan José

Gracias a mi esposa Adri por su amor, su apoyo, su esfuerzo, sus consejos y su paciencia.

A mis suegros Haydeé y Rodrigo por cuidar de mi familia mientras me ausenté.

A mi primo Juan Esteban, por todas las facilidades que me dio para tener un espacio de trabajo.

A mi primo Juan Francisco, por el apoyo en mis actividades.

A mi cuñada Sandra por traerme los libros de E.U.A.

A mi tutora Laura González Flores, por su todo su apoyo, sus observaciones y su orientación.

A mis sínodos: Fernando Zamora, Laura Castañeda, José Luis Aguirre y Eduardo Acosta por el tiempo que invirtieron en este trabajo.

En la Academia de san Carlos: a Julia Campos y Alejandra Valenzuela, por su excepcional disposición para ayudarme con los trámites.

A Ángela Santamaría por su apoyo en la edición de la tesis.

A Vida Yovanovich, por la oportunidad de conocerla.

A mi madrina Lupita, quien incondicionalmente me procuró un hogar durante mis estudios de maestría.

Y sobre todo, a mi madre, por cuidar de mí, de mi hijo, por creer en mí, por su empuje y por apoyar incansablemente mis sueños.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: FOTOGRAFÍA, AMOR Y MUERTE.....	17
1.1 El amor y la representación (del muerto).....	19
1.1.1 El dibujo a ciegas y la foto a oscuras.....	22
1.1.2 El índice del ser amado.....	26
1.1.2 El retrato como afirmación de la muerte.....	32
1.2 El amor de Roland Barthes.....	36
1.2.1 El <i>punctum</i> de la fotografía de espíritus.....	40
1.2.2 El noema de la fotografía de espíritus.....	44
1.2.3 El retrato, la muerte y el tiempo.....	51
CAPÍTULO II: FOTOGRAFÍA, CIENCIA Y RELIGIÓN.....	59
2.1 La caverna y la caja oscura.....	60
2.1.1 El <i>phantasmata</i> platónico.....	67
2.2 De la brujería al espiritualismo.....	81
2.2.1 El Velo de Verónica y el Santo Sudario, la fotografía sin cámara.....	85
2.3.1 Los espectros de la ciencia y del accidente.....	90
2.3.2 Radiografía de la muerte.....	97
2.4.1 La visión flusseriana.....	100
2.4.2 La imagen técnica fantasmal.....	103
CAPÍTULO III: FOTOGRAFÍA, ESPIRITUAISMO Y ARTE.....	113
3.1 Sintaxis de la fotografía de espíritus.....	115
3.1.1 Codificación del espíritu.....	121

3.1.2 La imagen espectral.....	124
3.1.3 Duane Michals.....	131
3.2 Vida Yovanovich.....	139
3.2.1 El velo de Vida-Verónica.....	143
3.2.2 Justicia y muerte.....	145
3.2.3 Vida y muerte.....	148
3.2.4 El índice de la muerte.....	150
3.2.5 El espectro de Yovanovich.....	154
3.3.7 Los fantasmas del abandono y los objetos.....	159
3.3.8 La fotografía como espectro.....	163
4. CONCLUSIONES.....	168
APÉNDICE: ENTREVISTA A VIDA YOVANOVICH.....	170
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	176
BIBLIOGRAFÍA.....	182

INTRODUCCIÓN

La fotografía de espíritus como tal comenzó en América como consecuencia de un movimiento conocido como trascendentalismo, el cual aludía a la imagen espiritual, no a través de los íconos religiosos, sino al individualismo, al rechazo a la autoridad y la unión mística con la naturaleza. (...) El movimiento fue una reacción contra el racionalismo científico que rechazaba a la intuición como una manera de entender la realidad y que remarcaba que la redención solo podía ser encontrada a través de la propia intuición y el espíritu. Estas ideas afectaron la manera de ver las imágenes.

ROBERT HIRSCH, *Seizing the Light*

Dado que hablar de la comunicación con los muertos, y su representación visual en las religiones y las artes, ha ocurrido en las civilizaciones más antiguas y en los lugares más remotos, de culturas tanto orientales como occidentales, nuestro estudio se enfoca en la cultura occidental, e inicia en el momento histórico en que convergen la fotografía y la ciencia y la religión y el arte, esto es en la segunda mitad del siglo XIX.

Nuestro objetivo principal es revelar de qué manera la producción fotográfica de espíritus originada en el siglo XIX se ha servido de la ciencia, la religión y el arte, para construir y difundir lo que hoy en día entendemos como fantasmal, espectral o espiritual y posteriormente señalar las posibles repercusiones en la producción fotográfica de Duane Michals y Vida Yovanovich.

Desarrollaremos esta tesis en tres capítulos; en el primero, analizaremos la fotografía al servicio de las prácticas espiritistas y de sus doctrinas, producidas para ser comercializadas con los clientes creyentes en la posibilidad de comunicarse con los muertos. En el segundo, estudiaremos las fotografías que fueron utilizadas como fundamento científico de la comunicación con los muertos. Y en el tercero, retomaremos las ideas de los autores que nos sirvieron en el primer y segundo capítulo, para analizar las fotografías de espíritus y post-mortem producidas con fines estéticos, por fotógrafos academicistas del siglo XIX y dos fotógrafos posmodernos.

En el primer capítulo comenzaremos realizando una comparación entre la relación amorosa que estableció Dibutades, (mujer protagonista en el relato sobre el origen del dibujo y la pintura, quien realizó una silueta de su amado antes de partir a la guerra) y los consumidores de la fotografía de espíritus (que se hicieron realizar el retrato con su pariente fallecido). Posteriormente plantearemos una comparación entre la relación establecida entre Roland Barthes y la fotografía de su madre, retomando tanto la relación amorosa entre Dibutades y su amado como la de los consumidores de las fotografías de espíritus. En ambos casos se analiza el carácter indicial de la fotografía, su estrecha relación con la muerte y el sentimiento melancólico que ocasiona la pérdida de un ser amado.

En el segundo capítulo analizaremos el pensamiento platónico, retomaremos los vocablos *eikón*, *phantasmata*, *eidolon* y *phantastiké*, para comparar la caverna, los personajes que proyectan sombras y los prisioneros de la caverna con la cámara fotográfica, los fotógrafos y los consumidores, a fin de señalar las concordancias entre la epistemología platónica y la producción fotográfica de espíritus. Posteriormente, consideraremos los conceptos desarrollados por Vilém Flusser en el libro *Hacia una filosofía de la fotografía*, referentes a la imagen técnica como producto de la cámara fotográfica (aparato), a fin de señalar las relaciones de interpretación a las que se enfrentan los consumidores de fotografías de espíritus y, a continuación, compararemos las fotografías obtenidas por Étienne Jules Marey, por medio de las cuales estudió el movimiento humano y animal, y cuyos resultados viran hacia la representación de lo fantasmal. Buscaremos también, las relaciones entre el Velo de Verónica y el santo sudario de Turín con la *skotografía*, la cual asume la posibilidad de obtener imágenes espirituales por contacto, sin el uso de la cámara fotográfica.

En el tercer capítulo, una vez revisada la producción fotográfica de espíritus realizada durante la segunda mitad del siglo XIX con fines comerciales y de validación científica, bajo la premisa del índice (huella del real), pasaremos a examinar aquella realizada en busca de una construcción estética identificando las concordancias y las hipotéticas influencias de éstas sobre las fotografías de Vida Yovanovich y Duane Michals, señalando las convergencias entre los usos y formas de representar la espiritualidad en las fotografías realizadas por los academicistas y fotógrafos del espiritualismo con las fotos de los dos autores posmodernos, pasando de la

fotografía espiritista¹ utilizada como herramienta científico-religiosa, a su producción como una posibilidad de manifestación artística y apreciación estética.

Y finalmente, en las conclusiones determinaremos la comprobación o refutación de nuestra hipótesis, así como los descubrimientos hallados en las relaciones entre los factores y temas desarrollados a lo largo de la tesis.

* * * * *

Como tal, la fotografía de espíritus posee un origen tan polémico como interesante, siendo Robert Hirsch (2000)² el primer historiador que la reconoce explícitamente como parte de la Historia de la Fotografía en Estados Unidos. Antes de él, ni Beaumont Newhall (1937) ni después, Marie-Loupe Souguez (2007)³ revelaron los acontecimientos o autores a los que se atribuye su origen. Y no fue sino hasta finales del siglo XX y principios del XXI (un siglo más tarde) cuando este tipo de fotografías tuvo una revaloración; así, en el 2005, se realizó la primera exhibición en el Museo Metropolitano de Arte con una exposición que llevó por nombre *The perfect medium: Photography and the occult*, la cual ofreció a sus visitantes la oportunidad de apreciar los inicios de este tipo de fotografías.

El autor de la primera fotografía de espíritus es discutible puesto que de manera oficial, en 1861 William Mumler realizó un autorretrato donde descubriría un “extra” en la placa revelada donde reconocería a su prima poco antes fallecida⁴; lo curioso del testimonio de Mumler, como la mayoría de los relatos que cuentan el descubrimiento de fenómenos ocultos, es que atribuyen su hallazgo a un error o al azar; aquí, el fotógrafo descubre, de manera fortuita, su capacidad para retratar el alma de los difuntos.⁵ Sin embargo, a pesar de que en un principio

¹ Emplearemos “fotografía de espíritus” o “fotografía espiritista” de manera sinónima dado que en la actualidad “espiritista” designa lo relativo a la comunicación con los espíritus, utilizaremos espiritista como adjetivo.

² Robert Hirsch, *Seizing the Light: A Social History of Photography*, Boston: McGraw-Hill, 2000, p. 130.

³ *Historia de la fotografía* de Beaumont Newhall, Barcelona: Gustavo Gili, 1937 e *Historia de General de la Fotografía* de Marie-Loupe Souguez, Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2007.

⁴ Louis Kaplan, *Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*, University of Minnesota Press, 2008, p. 59.

⁵ Mumler dijo sentirse mortificado por el malentendido, pero los espíritus continuaron apareciendo en los retratos que él hacía, dijo sentirse sorprendido por el fantástico fenómeno que realmente necesitaba investigación y respondiendo a la demanda pública de las imágenes de sus parientes muertos, vio el potencial comercial de su descubrimiento dejando su trabajo de grabador, para trabajar en el estudio del señor Stuart. Clement Chéurox, *et. al.*, *The perfect medium:*

Mumler afirmará que estas apariciones podrían ser el resultado de simples torpezas por no haber lavado correctamente la placa, inmediatamente después niega la posibilidad de haber cometido un error en el proceso fotográfico, responsable del efecto “fantasmal”, y contempla la posibilidad de que mediante la evocación de un “poder oculto” e inexplicable, la aparición de la imagen del fallecido ha sido plasmada.⁶

Pero otro investigador, Jacob Bañuelos, menciona que William Mumler era en realidad cliente de un fotógrafo bostoniano, Gilbert Stuart, quien era considerado un médium por el hecho de que en los retratos que realizaba aparecía, junto al rostro del cliente, un segundo retrato más débil, y fue éste quien le entregó el retrato a Mumler.⁷ En cualquiera de los dos casos, en el retrato de William Mumler se encontraba, a un costado, el espíritu posando frente a la cámara.

La manera de ver al mundo a través de las imágenes registradas por una cámara fotográfica, puede concebirse a partir de que la tecnología permite captar lo que el ojo humano no hace, y la posibilidad de que la necesidad, aunada a la imaginación y el dominio de la técnica, permitieran al hombre mostrar a creyentes y escépticos el vínculo entre la ciencia y la parapsicología, la cual tenía cabida en el <espiritualismo moderno>⁸, fundado en Rochester, Nueva York, en 1848, por las médium Margaret Fox y su hermana,⁹ y el movimiento que en 1858, influenciado por el espiritualismo moderno fue fundado por el francés Allan Kardec, al que denominó <espiritismo>, cuyos seguidores también comenzaron a explotar la verosimilitud asignada a la fotografía como prueba contundente de la comunicación que entablaban con los muertos.

La doctrina del espiritualismo moderno, tal como fue practicado durante el siglo XIX, fusionó tradiciones europeas de necromancia, componentes de creencias cristianas y el trabajo de Antos Mesmer; dentro de una serie de prácticas rituales que se destacan por la creencia de

photography and the occult, Catalogue of an exhibition held at Maison européenne de la photographie, París, Nov. 3, 2004-Feb. 6, 2005 and the Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y., Sept. 26-Dec. 31, 2005, p. 21.

⁶ Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, México: Ediciones Ve, 2009, p. 146.

⁷ Jacob Bañuelos, *Fotomontaje*, Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2008, p. 42.

⁸ El <espiritualismo moderno> a diferencia del <espiritualismo como filosofía>, se diferencia en que el primero es una doctrina iniciada, históricamente, en Estados Unidos en el siglo XIX, que planteará una serie de creencias y prácticas “religiosas”; mientras que el segundo, se refiere a cualquier doctrina filosófica que estudie la espiritualidad o el alma. El término <espiritualismo> se puso de moda desde principios del siglo V. El espiritualismo moderno de Estados Unidos se esparció por Europa, principalmente por Inglaterra y Francia, de tal modo que éste es un antecedente del espiritismo tal como lo concibió Allan Kardec en Francia. Cfr., <http://www.filosofia.org/enc/eha/e070867.htm>

⁹ Hirsch, *op. cit.*, p. 130.

que es posible la comunicación entre la vida y la muerte. Tradicionalmente estos rituales se realizaban en sesiones formales o informales, en grupos de personas reunidas, quienes pagaban a un médium para establecer contacto con los muertos.¹⁰ En Francia, a la doctrina y las prácticas relacionadas con la comunicación con los muertos se le denominó <espiritismo> y comparte enormes similitudes con el <espiritualismo moderno>, pues ambas toman elementos del cristianismo. Sin embargo, una de las diferencias más destacadas es, que el espiritualismo moderno no plantea la reencarnación, mientras que el espiritismo sí lo hace.¹¹

Nos encontramos entonces, en ese momento histórico en el cual se comenzó a utilizar la cámara fotográfica y la fotosensibilidad de las emulsiones, para realizar imágenes que evidenciaran las manifestaciones de las prácticas propias del espiritualismo moderno y del espiritismo¹². Éstas tuvieron lugar a mediados del siglo XIX, cuando el uso de tecnología y nuevos descubrimientos científicos (la cámara fotográfica, las emulsiones fotosensibles), dieron origen a lo que se le conoció como fotografía de espíritus y más tarde como fotografía espiritista¹³, la cual ha tenido distintas formas de realizarse, no sólo en fotografías con “extras” (como se denominaron en un principio), sino en otros tipos de fotografías tales como:

- 1) La fotografía ectoplasmática, ésa que registra los fluidos que emanan de los médiums.
- 2) La *skotografía*, aquella que transfiere por contacto las radiaciones o energías de las personas o al soporte emulsionado.

¹⁰ Lisa M Lenker, “Haunted culture and surrogate space: A new historicist account of nineteenth-century American Spiritualism”, Ph.D. diss., Stanford University, In *Dissertations & Theses: The Humanities and Social Sciences Collection*, p. 1. [database on-line]; available from <http://www.proquest.com> (publication number AAT 9901543; accessed December 15, 2010).

¹¹ Allan Kardec en *El libro de los espíritus* propone diferenciar el espiritualismo y espiritismo de la siguiente manera: “Siendo independiente el espiritismo de toda forma de culto, no prescribiendo ninguno, y no ocupándose de dogmas particulares, no es una religión especial [...] espiritualismo y espiritualista son palabras inglesas empleadas en los Estados Unidos desde que empezaron las manifestaciones, y de ellas nos hemos servido por algún tiempo en Francia; pero desde que aparecieron las de espiritismo y espiritista se comprendió de tal modo su utilidad, que fueron aceptadas inmediatamente por el público.” Cfr. Allan Kardec, *¿Qué es el espiritismo?*, Buenos Aires: Kier, 2003, p. 27 y ss. Dadas las enormes similitudes y las influencias, que a la fecha, han tenido una sobre la otra, lo importante para nuestro estudio es el punto coincidente en que ambas doctrinas utilizaron la cámara fotográfica para hacer visibles los espíritus y la creencia de que es posible entrar en comunicación con el mundo de los muertos.

¹² Emplearemos los términos: “sesión espiritista”, “comunidad espiritista”, “prácticas espiritistas”, “retrato espiritista”, etc., para referirnos a la reunión de las personas a fin de entablar comunicación con los espíritus; o a las prácticas relacionadas con la comunicación con los muertos, realizadas tanto por los <espiritualistas modernos> como por los <espiritistas>, dado que el adjetivo <espiritista> se refiere, indistintamente, a lo relativo a los creyentes en la comunicación de los vivos con los muertos.

¹³ Allan Kardec introdujo el término “espiritista” para marcar algunas diferencias entre la doctrina estadounidense y la que él promovía, pero en cuestiones de apariencias de las imágenes no existes ninguna diferencia.

- 3) La fotografía del pensamiento, que dice transferirse de la mente a la superficie fotográfica. Donde fotógrafos como Ted Serios, se hicieron famosos con sus instantáneas realizadas con polaroids.
- 4) La fotografía de auras o de los campos magnéticos de las personas retratadas.
- 5) La fotografía de fluidos o fluídicas, que campan las radiaciones vitales de las personas.

Los espiritualistas modernos y los espiritistas, como en muchas otras culturas y religiones, creen que la personalidad sobrevive a la muerte y que puede comunicarse con los seres vivos a través de un médium sensible a las vibraciones de los espíritus. Por ejemplo, en la cultura egipcia, la momificación de los muertos y la utilización de terracotas que sustituían a los cuerpos momificados en caso de que estos hubiesen sufrido algún daño, es uno de los indicios más conocidos que resalta el vínculo que el hombre ha intentado establecer con la muerte. Algo similar aconteció en Roma, donde máscaras mortuorias, que consistían en un molde sacado de la cara del fallecido, se utilizaban en los rituales como sustitutos del cuerpo del difunto, ahí donde la transformación del cadáver en *effigies*, como le llamaban los romanos al doble o a la imitación, fue entonces una medida de conservación de lo que *había sido cuerpo y se transformaba luego en imagen de sí mismo*.¹⁴ Estos son ejemplos que demuestran lo antigua que es la relación imagen-muerte y la necesidad que tienen los hombres de estar en comunicación con los muertos, de llevar a cabo rituales o realizar prácticas religiosas o manifestaciones artísticas, para enfrentarse a la muerte, utilizando diversas herramientas o tecnologías que le han permitido al hombre encarar su condición mortal y acreditar la existencia de una vida después de ésta.

Antes de que la fotografía de espíritus adquiriera popularidad, se evidenció la existencia “del más allá” por medio de sesiones sensoriales en las cuales un médium, generalmente mujer, servía como canal, en las cuales los muertos se manifestaban a través de sonidos, olores y voces. Con el surgimiento de la fotografía, este canal, que era representado por una persona, fue apoyado por,

*[...] la cámara (que) sirvió como un -médium- (o medio de comunicación) en ambos sentidos de la palabra, no sólo mostrando la imagen de una persona posando para un retrato, sino también materializando la impresión de un fantasma que surge sobre la misma.*¹⁵

¹⁴ Hans Belting, *Antropología de la Imagen*, Madrid: Katz Editores, 2007, p. 182

¹⁵ Karl Schoonover, “Ectoplasms, Evanescence, and Photograph”, *Art Journal*. New York: Fall 2003. Vol. 62, Iss. 3; p. 30.

Cabe destacar que el papel del médium es el de promulgar el conocimiento del un mundo paralelo al nuestro en la llamada *spirit-communion*, en la cual él es el instrumento en manos del espíritu que permite el vínculo entre personas vivas y muertas.¹⁶ La cámara se convirtió en el testigo y la fotografía en la prueba de esa comunión.

Muy pronto, cuando fueron desenmascarados los trucos por medio de los cuales se hacía aparecer a los fantasmas, la fotografía de espíritus se diversificó y la cámara dio lugar a la llamada “fotografía ectoplasmática”¹⁷, la cual se proponía capturar los fluidos que emanaban de los médiums, o las partes del cuerpo e incluso a los fallecidos mismos (en cuerpo entero), entre los asistentes de la sesión espiritista.

*El peculiar contenido de las imágenes de ectoplasma aparece para anticipar un corte en el popular entendimiento de la fotografía por medio de la explotación de dos ideas interrelacionadas acerca de la figura del médium. El carácter corpóreo de fotografías de ectoplasma actúa como indicador de un proceso físico por medio del cual se convierte en evidencia visual del mundo espiritual.*¹⁸

Los espíritus se manifiestan en el mundo de los seres vivos con materia física, llamada ectoplasma, y la fotografía se apoya en su carácter indicial para captar esas manifestaciones ectoplasmáticas. Así, la foto del ectoplasma, una vez más, se convierte en el medio que hace posible la corroboración del mundo espiritual (Il. 9). El ectoplasma es índice del espíritu y la foto es índice del ectoplasma y por extensión también del espíritu, pues como afirma Susan Sontag, *una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio materia*¹⁹. No hay necesidad de trucar con dobles exposiciones ni con fotomontajes, puesto que la foto ectoplasmática captura la materia con la que se manifestó el fallecido durante la sesión espiritista, éste ha sido el último recurso que tomaron los fotógrafos para intentar validar los encuentros paranormales.

¹⁶ Cfr. Louis Kaplan, “Where the paranoid meets the Paranormal: Speculations on Spirit Photography” *Art Journal*. New York: Fall 2003. Tomo 62, No. 3.

¹⁷ El ectoplasma es definido como una sustancia o materialización de una entidad espiritual que emerge de alguno(s) de los orificios de una persona que actúa como médium en una sesión espiritista. “Talking to heaven—who’s answering?” Joe Nickell. *The Skeptical Inquirer*. Buffalo: Jul/Aug 1998. Vol. 22, Iss. 4; p. 51.

¹⁸ Schoonover, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, traducción de Aurelio Major, México: Santillana, 2010, p. 216.

A final de cuentas, la fotografía de espíritus ayudó a reforzar la ilusión de un vínculo entre los vivos y los muertos, dada la necesidad de contacto que existía en las familias que perdían a un ser querido. Así, este tipo de fotografías se convirtió en un producto en boga, y en un vínculo que satisfacía la necesidad de comunicación producida por las trágicas pérdidas de seres queridos que habían muerto durante las batallas de la Guerra Civil de los Estados Unidos (1860 – 1865), y de los sobrevivientes de la Comuna en Francia (1871).

William Mumler, después de haber realizado la primera fotografía de un espíritu reconocida por dos de los periódicos más importantes del espiritualismo moderno, *The Herald of Progress* en Nueva York y en *The Banner of Light* en Boston, aprovechó este hecho y adquirió a principios de 1870, después de jugosas ganancias, el estudio fotográfico en Nueva York donde él era empleado.²⁰ “En realidad lo que hacía Mumler era obtener fotografías de los seres queridos muertos de sus clientes y a través de una doble exposición obtenía los resultados esperados.”²¹ Y aunque Mumler fue arrestado por cargos de fraude que no le fueron comprobados, siguió produciendo las fotografías que vendía a sus clientes como prueba de apariciones de sus seres queridos cuando los fotografiaba.

Los espíritus necesitaron, para ser creíbles y visibles, recursos derivados de la cámara y la manipulación fotográfica como el fotomontaje, las multi-exposiciones o dobles impresiones. A pesar de que éste servía como el principal conducto para las apariciones, el proceso permaneció en “aparente” misterio para los consumidores creyentes, aún cuando la técnica del fotomontaje es tan antigua como la fotografía misma y tiene su más claro antecedente en *Un grabado de cabeza de Cristo, superpuesta sobre hoja de roble*, 1839. Dibujo fotogénico, colección Fox Talbot, en *The Royal Photographic Society*, Bath (Inglaterra).

La difusión del peculiar fenómeno de la fotografía de espíritus se esparció por el mundo gracias a los consumidores que creían que las fotos eran producto de la capacidad tecnológica del medio, demandando una enorme producción de estas imágenes y tomándolas, en principio, como reales, pues fotografiaba el espíritu de sus parientes fallecidos, por lo que, “*para ser aceptadas estas imágenes como reales fue otorgada a la fotografía una cualidad sobrenatural a*

²⁰ “En respuesta a la demanda del público de sus familiares y seres queridos, vio el potencial comercial de su descubrimiento y pronto abandonó su cargo de grabador para trabajar en el estudio del Sr. Stuart. En noviembre de 1868, comenzó a trabajar como empleado en la William Silver Galery, localizada en la 630 de Broadway, colindando con los más selectos estudios fotográficos de Nueva York. Fue capaz de comprar el negocio de Silver, quien estimó que Mumler había hecho más de cinco mil fotografías de espíritus en ese corto periodo.” Chéurox et. al. (2005), *op. cit.*,

²¹ Hirsch, *op. cit.*, p. 130.

partir de que los fantasmas aparecieron por medio de los misterios de la tecnología"²², ayudando a los intereses de una nueva religiosidad que se estaba gestando y difundiendo por Estados Unidos, Inglaterra y Francia.

Dadas las condiciones en las que se presentó la fotografía de espíritus, ésta atrajo mucha audiencia y creyentes predispuestos, que no pusieron atención cuando fue demostrado que estas fotografías fueron producto por una placa mal lavada, una doble exposición o por fotomontaje, y entonces se creó un círculo de producción y consumo en el cual era más importante reafirmar la creencia en el medio que cuestionarse sobre el mismo; como lo confirma Jacob Bañuelos: "*Las fotografías de espíritus tuvieron éxito a pesar de que la gente sabía de antemano que se trataba de un fraude; se mantenía la fe en la fotografía aún sabiendo que la manipulación de la foto es tan antigua como ella misma.*"²³

Fotógrafos de espíritus de Estados Unidos, Francia e Inglaterra produjeron este tipo de imágenes y habían comenzado producirlas, incluso, con fines estéticos. Fotógrafos como Oscar Gustav Rejlander, quien produjo fotografías sin propósitos de validación de la comunicación con los muertos, mostró en algunas de sus fotografías la misma temática, así se puede constatar con su constante práctica del fotomontaje y con aquellas fotos que lo hicieran famoso: *Head of St. John the Baptist in a Charger*, 1858, y sobre todo, *Hard Times*, fotografía en la cual inscribió sobre la montura: *spiritistical photograph* (Il. 34).

También la fotografía mortuoria era muy practicada, sobre todo en la era victoriana, y acompañó de la mano a la producción fotográfica de espíritus debido a su vínculo de interés: la muerte. Otro fotógrafo que deja un indicio más de la inquietud por esta temática es Henry Peach Robinson con la fotografía *Fading Away*, sobre la cual dijo que la modelo principal "*era una hermosa muchacha saludable de unos catorce años de edad, y la fotografía fue hecha para ver hasta donde se la podía hacer aparecer cerca de la muerte*"²⁴ (Il. 61).

Sea por necesidad o por consecuencia lo cierto es que podemos, inicialmente, concebir dos ideas en torno a la fotografía de espíritus: primeramente, que ella trajo como consecuencia una ruptura en la manera de ver las imágenes, a partir de que se hizo posible la conexión entre religión y ciencia, posteriormente, que fue la necesidad de ese vínculo lo que produjo un

²² Schoonover, *op. cit.*, p. 30.

²³ Bañuelos, *op. cit.*, p. 41.

²⁴ Beamont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 76.

desarrollo tecnológico que permitiera la satisfacción de dicha necesidad. Finalmente, sólo podemos constatar el hecho de que este contexto sociocultural de la Guerra Civil Norteamericana y la Comuna en Francia, en la segunda mitad del siglo XIX, provocó distintas reacciones y manifestaciones, agregando que para este momento histórico, las nuevas posibilidades técnicas procuraban la experimentación y la inquietud de enfrentar la realidad bajo nuevos esquemas que permitieran el redescubrimiento del mundo a través de “nuevos ojos”, los cuales permitieron la posibilidad de un nuevo entendimiento de la imagen, pasando de la representación pictórica a la imagen técnica que proporcionó un aire de veracidad dada su cualidad indicial, veracidad que fue transmitida, en cierto grado y a cierto número de personas, a la fotografía de espíritus.

Dos cualidades de la fotografía estaban por verse explotadas en este mismo momento histórico de finales de siglo XIX en Estados Unidos, Francia e Inglaterra: por un lado su capacidad de “creación” y por otro su capacidad de “referencia” a la realidad. Esto nos lleva a entender que la fotografía ya no quedaba sólo como un medio de registro sino como una posibilidad abierta a la experimentación de un nuevo discurso visual a través de la imagen técnica.

La necesidad de postular la imagen técnica a la escala de arte no tardó en manifestarse en este medio. En 1861 el crítico inglés Cornelius Jabez, en el artículo *On Art Photography*, escribió: “hasta ahora la fotografía se ha contentado principalmente con representar la verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿Y no puede también aspirar a delinear la Belleza? Así alentó a los fotógrafos a que produjeran imágenes “cuyo objetivo no era meramente entretener, sino instruir, purificar y ennoblecer”²⁵ el oficio. Cornelius menciona que al mismo tiempo que la Guerra Civil comenzaba en Estados Unidos y en la misma fecha y en el mismo medio se publicó un año más tarde lo siguiente: “Una escena de batalla es un tema excelente para un artista, sea pintor historiador o fotógrafo”.²⁶

Ciencia, religión y arte fueron, desde sus comienzos, los campos en los que se desarrolló la imagen fotográfica, y son estos mismos campos los que aborda la fotografía de espíritus; desde mediados del siglo XIX, existen intenciones de validación científica para que el espiritualismo moderno y el espiritismo tengan fundamentos científicos de sus creencias. Paralelamente existe una búsqueda estética planteada por aquellos fotógrafos que están alejados de los

²⁵ Cornelius Jabez, *American Journal of Photography*, nueva serie, vol. V, 1862, p. 320, citado por Newhall, *Ibid.*, p. 73.

²⁶ *Ídem.*

intereses de las doctrinas científico-religiosas. A partir de estos hechos, existirán diferentes posturas frente a la fotografía de espíritus, por un lado la de los creyentes y por el otro la de los escépticos, ambos combinarán continuamente sus producciones en la historia de la fotografía.²⁷

En su ensayo *Where the Paranoid Meets the Paranormal*,²⁸ Louis Kaplan argumenta que a pesar de que existan diferentes posturas en torno a la validez de las fotografías de espíritus, hay un enfrentamiento paranoico en ambas interpretaciones, que no importa si el descubrimiento de Mumler es cierto o falso, un truco o una revelación espiritual, estas fotografías tienen validez en el mundo, en el cual, sólo puede ser formulada como una constante, dado que por ser habitual en toda cultura, nos recuerda que todo tipo de reproducción fotográfica lleva marcada en sí una producción fantasmal.

La tesis propuesta por Kaplan nos lleva al entendido de que no importa si creemos o no en lo fantasmal como algo veraz. Más bien, el problema radica en que de cualquier forma tenemos que enfrentarnos a “los fantasmas” producidos por nuestros temores o preocupaciones que parecen ser universales a la humanidad ya que son representados, por ejemplo, en la fotografía de espíritus que no sólo tuvo ese gran apogeo en Estados Unidos sino que se dispersó por Europa a mediados de 1870 y de nuevo durante la década de 1890. Las circunstancias de estos tiempos fueron de recesión en el retrato de estudio y la foto de espíritus era un buen camino en el negocio y por ende ésta experimentó de nuevo una resurrección después de la Comuna en Francia, como causa de una profunda angustia con la cual se mantenía en rigor ese deseo de acceso a la muerte a través de la fotografía misma representando la muerte, el tiempo pasado.²⁹

Como podemos observar, en las fechas en que fue realizada la foto de Rejlander o las fotos realizadas por Julia Margaret Cameron, la fotografía de espíritus ocurre no sólo como un mero recurso de “vínculo espiritual” sino como una manifestación estética que permite una apreciación distinta de este tipo de fotografías, un fenómeno como éste trasciende el simple

²⁷ Hasta este momento hemos hablado de manera general de los orígenes de la fotografía de espíritus y su vínculo con el espiritualismo moderno, sin embargo en el segundo y tercer capítulo retomaremos con mucha mayor profundidad a aquellos fotógrafos que no se encontraban bajo el velo de esta religiosidad, sino que realizaron trabajos de gran importancia tanto en el mundo de la ciencia como en el de las artes. Por el momento seguiremos planteando los matices y aristas que rodean a la fotografía de espíritus realizada por los espiritualistas.

²⁸ Kaplan (2003), *op. cit.*, p. 18.

²⁹ La fotografía es definida ontológicamente como un cadáver presente de algo que estuvo vivo, como afirma Barthes: “si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta.” Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 2009, p. 92.

acto de fotografiar y se convierte en una forma de manifestación artística que retoma dicha preocupación, mostrando a su vez el lado estético y la capacidad de comunicación del arte a partir de la fotografía que al parecer resulta lógica y congruente en el sentido de que una preocupación y una incidencia en un fenómeno cultural y global tienen la posibilidad de ser representadas en una manifestación artística como la fotografía.

La incidencia de la relación imagen-muerte se verá volcada en gran medida en la fotografía post-mortem registrada por la fotografía documental, comercial y estética, sin embargo la incidencia en la indagación de la comunicación con los muertos no desaparecerá, en incluso tendrá un interesante resurgimiento en la fotografía de autor postmoderna; así lo demuestra, por ejemplo, la constante exploración respecto a este tema en las series realizadas por Duane Michals, quien desde inicios de su carrera a mediados del siglo XX hasta la actualidad ha explorado dicha temática; y aunque la fotografía de Michals se encuentre separada históricamente un siglo después del surgimiento de la fotografía de espíritus del siglo XIX, podemos apreciar en su trabajo el mismo interés por “la vida después de la muerte” y de la capacidad que la fotografía tiene para construir imágenes que reflejen la curiosidad del ser humano respecto a la vida espiritual. Véase por ejemplo los trabajos: *The Spirit Leaves the Body*, 1968; *Grandpa Goes to Heaven*, 1989 y *Self-Portrait As If I Were Dead*, 1968 (Il. 49, 47 y 38). Con Michals vemos de nuevo satisfecha esa antigua necesidad de defenderse ante la muerte, creando imágenes que vuelven comprensible lo incomprensible, pues como señala Belting, nuestra condición mortal nos deja desamparados *ante la experiencia de que la vida, al morir, se transforma en su propia imagen*.³⁰

Estos trabajos de Duane Michals fueron realizados después de que a mediados de los sesenta la formación artística fue integrada a los cursos de fotografía impartidos en universidades británicas. Filósofos como Roland Barthes y Walter Benjamin comenzaron a introducir elementos para examinar cómo eran leídas las imágenes fotográficas, iniciando de este modo una nueva manera de producir e interpretar las imágenes en el medio artístico que aun no había dado cabida a la fotografía. A partir de que la teoría comenzó a elucidar sobre la imagen, su interpretación y su producción, considero de vital importancia explorar en el ámbito teórico y demostrar la posibilidad que tiene la fotografía como propuesta estética hacia un nuevo entendimiento en torno a un fenómeno particular como lo es la fotografía de espíritus.

³⁰ Belting, *op. cit.*, p. 180.

En los años 70 y 80, la teoría afectaba todas las áreas de las artes, al tiempo que nuevas formas de explorar el significado de la fotografía había comenzado con las obras realizadas por Duane Michals, quien “exploró eventos imaginarios a partir de su propia secuencia narrativa de imágenes”³¹. La fotografía de Michals puso una vez más de manifiesto que lo más importante no es ya el documento fotográfico, sino en el mensaje y la interactividad que las imágenes pueden tener al construir un discurso nuevo, que es proporcionado por la capacidad del autor de crear nuevos eventos con la cualidad de poder ser decodificados, ante lo que Michals afirmó: “*lo que no puedo ver es infinitamente más importante que lo que puedo ver*”, y pasó de fotografiar momentos enigmáticos a inventar imágenes secuenciales que poseían un drama interno, cambiando la forma de ver el tiempo dentro de la fotografía.³²

Sin embargo no hay que olvidar el trabajo pionero de Hippolite Bayard, “*Le noyé*” (1840), que realizó más o menos con las mismas intenciones de construir un mensaje fotográfico a raíz de que no le fueran reconocidos sus descubrimientos fotográficos y de que todo el apoyo le fuera dado al Sr. Daguerre (Il. 15). Él realizó la primera ficción fotográfica, retratándose como ahogado, apoyado por un texto que colocó en el reverso de su fotografía donde relata de manera ficticia las razones y los sucesos de su suicidio.³³ Un último antecedente a las imágenes secuenciales de Michals son las series fotográficas de Disdéri, cuando presenta las *cartes de visite* sin recortar, particularmente aquella titulada *Elie Cabrol and the spirit apparition of the Vicomte de Renneville* (Il. 51).

Abordado desde ciertas reflexiones y enunciadas ciertas preguntas que quizá, en primera instancia, queden sin respuestas definitivas, se destacará la necesidad de encontrar un camino justificado para la realización de una tesis que aborde la temática con un enfoque distinto al propuesto por la fotografía de espíritus en su origen, el cual fue impulsar la creencia en la comunicación con los muertos, aludiendo a lo que Vilém Flusser afirmaba sobre algunos aspectos que serían determinantes en el estudio de la fotografía como proceso de comunicación. Proponemos admitir que algo sucede con las imágenes de espíritus, las cuales “conforman” imágenes de un espacio y tiempo que combina lo real y lo imaginario, y codifican un fenómeno construido o manipulado para dar origen a imágenes con características peculiares, donde

³¹ Michael John Langford, *The story of photography: From its beginnings to the present day*, 2nd edition, Oxford: Focal Press, 1997, pp. 167-168.

³² Hirsch, *op. cit.*, p. 384.

³³ Cfr. Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pp. 163-170.

ocurre un juego de realidad e irrealidad que aparece en dichas imágenes y, finalmente, propician un proceso de comunicación distinto al que comúnmente conocemos cuando nos enfrentamos a una fotografía sin manipulación.

En el caso de la fotografía de espíritus ponemos en juego una cultura visual distinta porque podemos discernir que en ella existe algo especial, y es ésta la complicidad que establecemos con la imagen para darle cierta credibilidad o por el contrario nos enfrentamos a ella con cierto escepticismo, pero el punto es que nuestra posición ante ella posee un carácter distinto de comunicación y de lectura. Observar una fotografía con un fantasma nos lleva de entrada a aceptar el convencionalismo de que existe una manera de representarlos (con sus cualidades etéreas), comunicar este hecho a una tercera persona, definirá nuestra postura como creyente o escéptico dependiendo de nuestras creencias o conocimientos y esto mismo nos llevará a definirlo como: extra, espíritu, fantasma, espectro, aparecido, etc.

Aunque originalmente, cuando la fotografía de espíritus tuvo su mayor auge, en la necesidad de establecer un vínculo con quienes ya habían dejado de existir, fue lo que generó la complicidad incondicional en su lectura y, dado que las condiciones actuales no nos motivan a hacerlo del mismo modo, es importante preguntarnos: ¿qué es eso que encontraremos en ellas que las hace interesantes? Es quizá nuestro temor a lo desconocido o nuestro deseo de conectarnos con un mundo que está más allá de nuestras posibilidades inteligibles. Aquí lo importante es descubrir por qué esas imágenes aún pueden atraparnos, sin importar si concedemos credibilidad o las observamos con escepticismo, y que de hecho, sigan realizándose a más de siglo y medio de su aparición.

Podemos decir que estas fotografías nos atrapan y nos motivan, de nuevo, a establecer un vínculo con ellas. Por ende, si aceptamos que ciertas características condicionan que la fotografía de espíritus pueda tener una interpretación fuera de los intereses de las doctrinas espiritualistas, gracias a su observación cuidadosa, podríamos reconocer una manifestación fotográfica congruente cuya estética nos motivará a buscar su comprensión.

Por otro lado, no hay que olvidar los estrechos vínculos afectivos que establecemos con los retratos, pues *“en la cultura racional e ilustrada contemporánea, (la fotografía) no ha perdido todavía su turbador carácter ectoplasmático, como prueba la fotografía del ser amado que muchas personas llevan en su cartera y que para ellas es mucho más que un trozo de papel”*.³⁴

³⁴ Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, segunda edición, Barcelona: Editorial Anagrama, 1990, p. 64.

En ellos, domina el pensamiento mágico y la imagen responde ante sentimientos amorosos que produce actitudes que sorprenden a cualquiera. Por esta razón, la fotografía de espíritus, tratándose de retratos de seres queridos, fue tan poderosa y acogida, dado que esos pequeños trozos de papel sirvieron como refuerzo de los vínculos afectivos entre las personas y los “espíritus” retratados, hasta el punto de convertirse en una histeria colectiva. En todo caso una imagen de espíritus puede producir, ciertamente, ese estado de histeria, generada a partir de una necesidad colectiva, que consistía en contactarse afectivamente con un ser querido a través de la fotografía, y por lo mismo, tiene la capacidad de rebasar ese estado de indiferencia al que otras imágenes están sujetas. Es ésta quizá la razón por la cual, Roland Barthes puso tal atención a la fotografía de su madre y realizó en torno a ella la búsqueda de una ontología de la imagen.

Podemos concluir por el momento que la fotografía de espíritus puede ser catalogada como artística si: *“la obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir un descubrir algo que estaba encubierto. (...) Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente un encuentro consigo mismo.”*³⁵

Cabría ahora preguntarse, ¿qué está encubierto en la fotografía de espíritus? y ¿qué es lo que encontramos de nosotros mismos en esas imágenes tan peculiares? ¿Qué necesidades afectivas existen en la historia de estas imágenes? ¿Posee la fotografía de espíritus, como manifestación artística, la capacidad de generar ese autoconocimiento? Y si es así, ¿tiene también la capacidad de incluir en su lectura el reconocimiento de una inquietud universal que va más allá del deseo de vincularse con lo paranormal?

³⁵ Gadamer, *op. cit.*, p. 60.

CAPÍTULO I

FOTOGRAFÍA, AMOR Y MUERTE

La imagen atestiguaría entonces el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella.

REGIS DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen*

Este capítulo tiene como propósito principal discurrir sobre la inherencia del amor y la muerte en tres ámbitos: uno, en los orígenes de la representación; dos, en la fotografía de espíritus y, tres, como motivación primordial en la teoría barthesiana expresada en *La cámara lúcida* respecto al noema de la fotografía. Hablaremos, en primer lugar, sobre la historia que Plinio el Viejo nos relata sobre el origen de la pintura³⁶, retomando la teoría de que el amor es el motor y el punto de origen en la realización de la silueta o del dibujo (del ser amado) realizado por la joven Corintia. En segundo lugar, trataremos los vínculos que unían a los primeros clientes³⁷ de los fotógrafos del espiritualismo y las reflexiones que Roland Barthes realizó respecto a la fotografía de su madre, las cuales condujeron a la realización de fotos de espíritus y a la reflexión sobre la ontología de la foto, respectivamente. Ambos hechos acontecen bajo la circunstancia de haber perdido al ser amado, quien se encuentra muerto generalmente a causa de la guerra, y que se considera, como veremos a continuación, que existe una posibilidad de comunicación o reencuentro a través de la imagen.

En este capítulo hablaremos de los creyentes de la posibilidad de contacto con los muertos, aquellos que solicitaban los servicios de los fotógrafos de espíritus y de las imágenes que eran producidas con este propósito. Dado que lo que nos interesa es destacar el carácter indicial de la fotografía y los valores que le fueron entregados de manera incondicional a la imagen fotográfica, como esa huella que deja el ser amado, y de la cual no se pone en duda que la fotografía certifica la existencia de lo que estuvo presente y que es sustituto del referente.

³⁶ En el Capítulo XXXV-15 del libro de Cayo Plinio Segundo, *Historia natural*, Traducida y anotada por Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigesimosexto a trigésimoséptimo) y apéndice (libro séptimo capítulo LV); traducción de Gerónimo de Huerta y Francisco Hernández. Madrid: Visor Libros, Universidad Nacional de México, 1999.

³⁷ En este capítulo sólo nos referiremos a los clientes del siglo XIX, los cuales estaban convencidos de la veracidad de dichas fotos.

Sumado a lo anterior, de lo que discutiremos es de una particular forma de retratos elaborados durante la segunda mitad del siglo XIX, principalmente en Estados Unidos, Francia e Inglaterra los cuales, de manera generalizada, fueron albúminas montadas y vendidas como *carte-de-visite*, la manera en la que los pioneros del espiritualismo comercializaban sus retratos. Señalamos lo anterior con el fin de delimitar en este capítulo que las fotografías a las que nos vamos a referir serán aquellas producidas por los fotógrafos ya mencionados y que corresponden a los orígenes de la fotografía de espíritus en cada uno de los países en los que la creencia en la comunicación con los muertos y la fotografía convergieron; esto es, mediados del siglo XIX, durante y después de la Guerra Civil Estadounidense y la Comuna en Francia.

Igualmente, delimitaremos nuestro estudio a las fotografías que se realizaban por encargo de los clientes de fotógrafos espiritistas. En éstas, los clientes y los espíritus aparecen posando, dirigiendo ambos (retratado y espíritu) su mirada hacia la lente de la cámara. Esta tipología de imágenes es característica de los inicios de la fotografía espiritista realizada con fines comerciales como en el caso de William Mumler. Por ello, es importante enumerar las diferentes circunstancias de la representación de los espíritus que observaremos en la historia de la fotografía, pues dichas circunstancias caracterizarán a sus realizadores, dependiendo de la época y de los propósitos de su realización como hemos señalado anteriormente.³⁸

³⁸ Véase las maneras como fueron representados los espíritus en el capítulo 3: “Sintaxis de la fotografía de espíritus”.

EL AMOR Y LA REPRESENTACIÓN (DEL MUERTO)

Se dice que el amor fue el inventor del dibujo. Pudo también inventar la palabra, pero con menor fortuna. No muy contento con ella la desdenea: tiene modos más vivos de expresarse. ¡Cuántas cosas decía a su amante aquella mujer que dibujaba gustosa su sombra!

J.J. ROUSSEAU,
Ensayo sobre el origen de las lenguas



Según Geoffrey Batchen, Rousseau recurrió a la imagen de la doncella corintia con el objeto de situar el deseo y el amor en el punto de origen, motor del deseo de representación cuando ella, llevada por una pasión natural y por el amor que tiene a su amado *“manifiesta su emoción con un gesto silencioso, con una pincelada que es también una forma de ver”*³⁹; la acción de dibujar implica el uso del sentido de la vista y del uso de un soporte para plasmar lo que se observa, que en esta situación (anecdótica) es infundida por un sentimiento hacia la persona de quien se realiza el dibujo. Aquí, *“su gesto es un signo inmediato (foto-gráfico), un trazo espontáneo de la proyección iluminada del cuerpo de su amante sobre una superficie receptiva”* (la proyección es también parte del mecanismo de la cámara oscura y más tarde de la cámara fotográfica). *“Este gesto, a través del punzón de la doncella, mantiene una continuidad física entre el cuerpo que desea la persona que dibuja y la imagen del otro.”* Éste es, el origen mítico de la pintura⁴⁰ (Il. 1). Y *“la*

Ilustración 1: Von Jean-Baptiste Regnault.
The Origin of Painting: Dibutades Tracing the Portrait of a Shepherd, 1875.
Oil on canvas 120 x 140 cm.

³⁹ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 118.

⁴⁰ *Idem.*

fotografía moderna captura el rastro de la luz de manera similar a como en la Antigüedad lo había hecho el dibujo de contornos en el rastro de las sombras."⁴¹

Aunque la cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara, aún nos encontramos con fuentes en las que los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia. De los griegos se dice que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre.⁴² Es además de esperarse que en muchas otras culturas se haya generado más o menos de manera paralela una forma de representación pictórica: "*El pueblo más bárbaro, así como la forma más civilizada, han recurrido a la pintura para decorar sus viviendas y sus templos y para enriquecer y adornar las estatuas de los dioses.*"⁴³ Pero lo que importa destacar es el vínculo afectivo que se desprende de la relación de Dibutades, la cual es una historia que Plinio transmite como fábula, comienza en Egipto y transmite los mismos elementos que aparecen en el mito: la sombra, el doble, la muerte.⁴⁴

Lo anterior pone de manifiesto uno de los mitos más conocidos, el mito de Plinio sobre el origen de la pintura, donde el amor, la representación y la muerte del ser amado serán condiciones que compartirán con la fotografía de espíritus de mediados del siglo XIX.⁴⁵ Stoichita menciona que este evento inspiró el primer "bosquejo", causado ante la partida del ser amado. La leyenda no nos dice por qué ni a dónde iba, sólo nos menciona que él tuvo que viajar lejos. La sombra ayudó a la joven a capturar, mediante la creación de un sustituto, la imagen de su viajero amante. La cuestión que se plantea aquí es importante por el hecho de poner de manifiesto una cualidad metafísica de la imagen cuyo origen debe buscarse en la interrupción de una relación erótica, en una separación, en la salida del modelo, de ahí que la representación

⁴¹ Belting, *op. cit.*, p.32.

⁴² Plinio, *Historia Natural, op. cit.*, XXXV, 15.

⁴³ Lady Marion Campbell Jervis-White-Jervis, Ed. "The origing of painting. Its condition among the ancients - Greek Painters -, from the rise of the art to its decay", en *Painting and celebrated painters, ancient and modern: including historical and critical notices of the schools of Italy, Spain, France, Germany, and the Netherlands*, London: Hurst and Blackett, 1854, p. 4.

⁴⁴ Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, traducción de Anna María Coderch, Madrid: Siruela, 1999, p. 23

⁴⁵ "En la Modernidad, la discusión sobre imagen y muerte volvió a cobrar vida con la fotografía, en la que el antiguo contorno de sombra encontró sucesor, pues reproduce un cuerpo vivo pero lo fija como índice, tal como ocurriría con el contorno de sombra. Aquí lo determinante es la luz, aunque no requiere la mano del dibujante. La impresión de luz sobre la película, como la sombra del cuerpo sobre la pared, es el soporte para el rastro de un cuerpo que ha creado su propia copia al colocarse frente a la cámara (como ocurría en la Antigüedad con la sombra proyectada contra la pared)." Ésta premisa planteada por Belting es una razón por la cual nos remontaremos al origen de la pintura para entender la relación imagen-muerte en la fotografía. Belting, *op. cit.*, p. 227.

se convierte en un sustituto.⁴⁶ Tal como Robert Castel lo señala concretamente, “*por un mecanismo comparable al de la alucinación, la fotografía podría llegar a ser el sustituto de lo real y, en última instancia, reemplazarlo, eliminándolo.*”⁴⁷

Esta relación es similar a la establecida con los clientes de los fotógrafos espiritistas: las personas amadas partían a un lugar lejano (a la guerra) con la condición de un regreso improbable, razón por la cual al enterarse de su muerte, se recurría a propiciar un último encuentro por medio de las fotografías de espíritus. La doncella corintia realiza los siguientes pasos según el análisis de Stoichita: 1. La mujer crea una imagen substituta, que tiene un doble propósito: debe recordarle la cara del amante que parte (a la guerra) y debe exorcizar el peligro en que se encuentra; 2. El joven muere (probablemente heroicamente en el campo de batalla). Este episodio no aparece en el texto; 3. (Debido a que el amado muere) el padre crea un semejante (*similitudo ex argilla*) cuya función es duplicar al que ha desaparecido. Este doble tiene un "alma" (en forma de una sombra) y un "cuerpo" (en la forma del recipiente de esta alma); 4. La figura de arcilla se convierte en un objeto de culto en el templo de Corinto.⁴⁸

La historia de los dolientes en la Guerra Civil Estadounidense, de la Comuna en Francia sucede de la siguiente manera: 1. El pariente ya posee retratos de su ser amado; 2. El amado parte a la guerra y muere; 3. Debido a la muerte, el pariente se hace realizar una foto con su pariente fallecido y procura de este modo el reencuentro; 4. La foto espiritista se convierte en un objeto fetichista (de adoración). Estas circunstancias, antes señaladas, serán las mismas condiciones que lanzarán a la popularidad el comercio de fotografías de espíritus por parte de William H. Mumler en Estados Unidos, Frederick Hudson y William Hope en Inglaterra y Édouard Isidore Buguet en Francia, por mencionar sólo algunos de los más prósperos fotógrafos espiritistas que llegaron a realizar una considerable cantidad de fotografías para sus clientes, principalmente mujeres que habían perdido a sus esposos o hijos durante la Guerra Civil Estadounidense, la Guerra de 1870 y la Comuna en Francia, las cuales marcaron los periodos más intensos de la fotografía espiritista en su modo comercial.⁴⁹ Con esto queda claro que la representación del muerto es necesaria para la vida, sobre todo para aquellos que sobreviven a los seres amados fallecidos.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷ Robert Castel en *Un arte medio, usos sociales de la fotografía*, Ed. Pierre Bordieu. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 347.

⁴⁸ Stoichita, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁴⁹ Chéurox, *et. al.*, *op. cit.*, p. 15.

EL DIBUJO A CIEGAS Y LA FOTO A OSCURAS

El dibujo aparece como una declaración de amor dirigida u ordenada por la invisibilidad del otro, o quizá es que el dibujo solamente puede surgir cuando el otro está oculto a la mirada. Cuando Dibutades, con su mano a veces guiada por Cupido (un amor que ve y que, por tanto, en este caso no tiene los ojos vendados), traza una sombra o silueta sobre la superficie de una pared o de un velo -haciendo una esquigrafía o escritura de sombras- inventa un cierto arte de la ceguera. La percepción tiene su origen en el recuerdo. Ella escribe, por tanto su amor ya es nostálgico. Apartada del momento real de la percepción, moldeada por aquello mismo que divide, una sombra es a la vez un recuerdo y el palo de Dibutades, el bastón de un ciego.

JACQUES DERRIDA, *"Memorias de ciego. El autorretrato y otras ruinas"*

Diversas han sido las coincidencias en torno a la relación muerte y representación,⁵⁰ como todas aquellas imágenes que se encuentran entre este primer dibujo mítico y la fotografía, la cual sucede en un acto ciego similar a la del dibujo de Dibutades que, paradójicamente, es elaborada con la luz proyectada en una oscuridad que dura apenas unos instantes y, después, revelada en un cuarto oscuro. En la fotografía espiritista, los clientes son retratados "junto" al espíritu del ser amado, invisible a simple vista. Para recibir el retrato en el que la persona aparece junto a su ser querido fallecido, esperan amorosa y nostálgicamente, sin que los mecanismos o los "poderes" del médium-fotográfico les sean dados a conocer. Sin embargo, este acto ciego también lo padecen los fotógrafos, según la idea planteada por Dubois, cuando afirma que en la toma fotográfica el fotógrafo no tiene el control absoluto durante la toma dado que *"el ojo nunca ve aquello que fotografía. O incluso fotografiar es no ver."*⁵¹

Esa ceguera es la misma que enfrenta el fotógrafo que no sabe lo que sucede en el interior de la caja negra (la cámara fotográfica); es lo que Dubois denomina "devenir-fantasma" de los cuerpos fotografiados, el cual sucede en el momento del disparo, provocando un sentimiento de

⁵⁰ Este aspecto ontológico de la imagen, como afirma Belting, está ligado a la muerte, cuando ella "recupera el ser perdido o fallecido, imprescindible para existir en el mundo, y que tras el fallecimiento dejó de ocupar un lugar". Belting, *op. cit.*, p. 235.

⁵¹ Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires: la marca editora, 2008, p. 208

angustia mientras la persona debe esperar a ser fotografiada y permanecer en ese estado latente durante un tiempo,

*[...] en esta latencia nacen todas las ficciones y surgen todos los espectros. [...] En consecuencia, y por reducida que sea, la distancia que está en el centro de la fotografía es realmente un abismo. Allí pueden alojarse todos los poderes de lo imaginario, que permite todas las perturbaciones, todos los extravíos, todas las inquietudes.” [...] “Estamos en un latido del tiempo y nada puede hacerse. Y mientras estemos en ese intervalo (más o menos delicioso), todas las dudas están permitidas, y las vacilaciones, y las ilusiones, las esperanzas, las creencias, las ficciones. La imagen, todavía virtual, fantasma de imagen, no deja de correr todos los riesgos, todos los sueños.”*⁵²

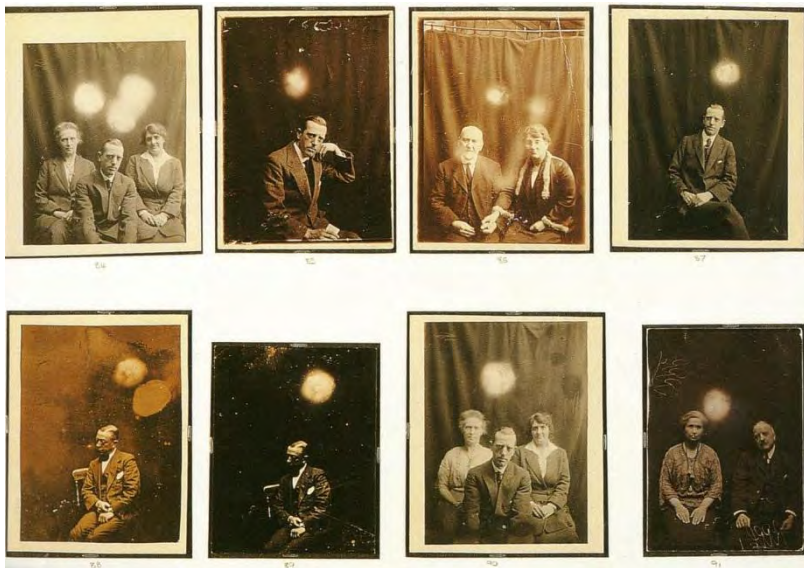


Ilustración 2: William Hope. *Spirit Photographs*, Images probably made using a “ghost stamp”. The British Library, Barlow. Collection of Phychic Photography, London.

El centro de la fotografía es el tiempo; el disparo, un instante etéreo. Ejemplo de lo anterior es lo que le sucede a Barthes, cuando la ceguera que representa la espera del tiempo que dura la exposición ante la cámara “se reduce a un simple clic del disparador, el que

separa la pose inicial del papel final”⁵³, lo llama “*el retorno de lo muerto*”. Cuando él es retratado afirma que, imaginariamente, la fotografía representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, él no es sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir en objeto.

⁵² Dubois, *op. cit.*, p. 91 y 275.

⁵³ La fotografía da fe de lo que ha sido en el tiempo, que es tan efímero como la duración del disparo del obturador que finaliza la conexión y da comienzo a la separación entre el signo (la sombra dibujada) y el referente (el amado).

Vive entonces una micro experiencia de la muerte: se convierte verdaderamente en espectro: *“En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la <<intención>> con que la miro) es a la Muerte.”*⁵⁴

Cuando se realizan fotografías de espíritus, ocurre en algún momento una manipulación (normalmente realizada en el cuarto oscuro), sea ésta una doble impresión o un fotomontaje.⁵⁵ Existe una relación paralela entre el recuerdo de Dibutades, el chasquido de la fotografía, el tiempo de la pose y el tiempo que se toma el fotógrafo espiritista para manipular “a oscuras” la fotografía. *“Y esto es la imagen técnica: una posibilidad que concretiza ciegamente, un hacer ciegamente que lo invisible se torne visible.”*⁵⁶ En todos ellos existe la oscuridad y un tiempo que permite la fabricación mecánica, fotoquímica, mental o imaginativa de recuerdos, alucinaciones, deseos, sueños, inquietudes, espectros. No debe olvidarse que la doctrina del espiritualismo está inmersa en lo que se hace llamar “ocultismo” y se apoya en la fotografía, la cual en su naturaleza siempre oculta algo.

Toda fotografía ocurre en un pequeño instante (tiempo: *“con su breve chasquido la capa mortífera de la Pose”*)⁵⁷ mientras se posa frente a la cámara, ocupando un lugar en la toma (espacio); esta duración da origen al aura, definida por Benjamin como *“una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepitable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar.”*⁵⁸ Como bien señala: es la foto la que da constancia de un tiempo lejano, pues afirma el pasado cuando se le observa, aún si nos encontramos instantes después de haberla tomado. Finalmente, la foto de espíritus exalta ese valor cultural de la imagen que se refugia en los retratos de nuestros seres queridos, en los rostros de esas personas que han fallecido o desaparecido, en ellas podemos apreciar la existencia desaparecida de un ser humano, el rostro de una cara reconocible en tiempo presente pero que refleja un rostro del pasado. Es propio asociar la fotografía con la muerte, pues se trata de un tiempo pasado que se asume como lejano, con la paradoja de que, entre ese tiempo pasado y el presente, tenemos una imagen

⁵⁴Barthes, *op.cit.*, p. 31.

⁵⁵ Vea los espacios blancos reservado por el fotógrafo William Hope para colocar ahí los rostros de los “espíritus” (Il. 2).

⁵⁶ Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, traducción de Fernando Zamora Águila, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011, p. 22.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 31-36.

⁵⁸ Cfr. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989 [7].

fotográfica que afirma lo que ya no está vivo y esta situación se afronta con melancolía. Son todas las condiciones que exagera la fotografía de espíritus.

Dubois apunta que este principio de separación, una separación física llevada a cabo en el tiempo y el espacio, entre el signo y el referente, subraya de manera radical que “ *la fotografía, como índice, por muy ligada físicamente, por muy cerca que esté del objeto al que representa y del que emana, no deja de estar absolutamente separada de él.*”⁵⁹ O en palabras de Robert Castel: “*La percepción fotográfica más ingenua nunca deja de ajustarse a esta naturaleza de la imagen, presencia en imagen, es decir, presentación de una ausencia.*”⁶⁰ Sin embargo, lo que da origen al carácter indicial de la fotografía es la relación de conexión física que se estableció en un tiempo pasado; la realización de la representación, a partir de esa conexión entre signo y referente. Este carácter indicial es el que dará valor de credibilidad a las fotografías de espíritus pues satisface cabalmente la ausencia del ser vivo fallecido, del muerto que se encuentra ausente y lo insoportable de esta situación, “*que, para sobrellevarla, se pretende llenar con una imagen.*”⁶¹

El dibujo es para Derrida un acto a ciegas ejemplificado por Dibutades; el retrato realizado por la fotografía es generador de los espectros para Dubois; ese acto, sea dibujado o fotografiado, que tiene un tiempo “muerto” o un tiempo a ciegas, ilustra la definición del aura en Benjamin y afirma la idea de muerte para Barthes. En la fotografía de espíritus siempre encontraremos su carácter indicial, sobre todo “*de la foto amorosa, de esas imágenes queridas que todos guardan en su billetera o llevan en un bolsillo, cerca del corazón. Siempre es la lógica del índice (lo) que confiere a la imagen esa fuerza experimentada una y otra vez violentamente*”⁶² y que será crucial para su difusión y permanencia, dados los valores que están inmersos en ella, que certifican un pasado, una realidad y un sentimiento que regenera en tiempo presente, los sentimientos hacia el retratado fallecido. El sentimiento de amor siempre ocurre en tiempo presente y de frente al índice fotográfico.

⁵⁹ Dubois, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰ Castel, *op. cit.*, p. 334.

⁶¹ Belting, *op. cit.*, p. 178.

⁶² Dubois, *op. cit.*, p. 78.

EL ÍNDEX DEL SER AMADO

Las circunstancias amorosas en las cuales se desarrolla esta historia del nacimiento de la pintura, y que la motivan directamente, sin duda no son inocentes. En particular, está claro que eso indica una evidente congruencia entre deseo e índice. Lo que la fábula plantea finalmente es que, frente al deseo, la representación no vale tanto como semejanza sino como huella.

PHILIPPE DUBOIS, *El acto fotográfico*

La continuidad física entre la persona que dibuja y la imagen del amado mantiene respecto a su sombra muchos de los signos peircianos, característicos de la conexión física, en la cual la sombra es indicio del cuerpo como el humo es indicio del fuego y el polvo depósito del tiempo. Esta cualidad que le ha sido heredada a la fotografía, la continuidad física, la presencia en el tiempo y el espacio, que a partir de ese momento se separará de su referente será inundada por el amor y el deseo.

En la convergencia entre deseo e índice, ejemplificado en la relación de Dibutades, lo importante de la sombra dibujada no es la exactitud del perfil realizado por la amada, sino el hecho de que sea el amado quien estuvo presente para proyectar su sombra. Tal como en el origen mítico de la pintura, lo importante no es que se parezca sino que sea huella del modelo que estuvo presente. En la foto espiritista “el espíritu” no es visible a simple vista, esto hace surgir la duda de los escépticos, pues no tienen la capacidad de certificar que éste haya sido quien dejó esa huella en el retrato. El origen de la duda marca, a su vez, el origen de la dicotomía entre los escépticos y los creyentes. Sin embargo, para los creyentes, el amor, la necesidad de reencuentro y la confianza ciega en el carácter indicial de la fotografía, otorgan la fe necesaria para que la cámara capte los muertos invocados por los médiums o los fotógrafos. *“Requiere, por tanto, no una alquimia, sino una historia, fuera de la cual la esencia existencial de la fotografía es algo vacío”*⁶³ (la historia del ser amado que ha partido).

Tanto en la foto espiritista como en el dibujo de Dibutades, ambos cobran mayor valor y significado después de que el ser amado ha muerto, pues la muerte es un factor que estimula

⁶³ John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 10.

que la relación con la imagen sea mucho más intensa, llegando incluso a convertir la imagen en sustituto. Pues, “¿Quién puede negar que una imagen suele estar más profundamente ligada con las emociones que cualquier palabra o conjunto de palabras?”⁶⁴ Fernando Zamora retoma lo planteado por Ernst Gombrich respecto a las imágenes utilizadas como sustitutivos llamadas *Ersatz*, en las cuales interviene la relación afectiva del usuario de la imagen con el objeto representado, remarcando un hecho que podremos encontrar con frecuencia en las fotografías de espíritus, esto es, que mientras mayor sea dicha necesidad, menos rasgos del objeto serán necesarios en la imagen que lo represente para que se genere el vínculo y se satisfaga la necesidad. Este asunto se ve claramente ejemplificado en los juicios realizados a los clientes de Mumler, Hudson y Buguet cuando declaran reconocer, a pesar de las declaraciones de los fotógrafos, que el parecido con sus familiares es tal, que los ha convencido de la veracidad de la fotografía espiritista.

Testigo: El retrato de mi esposa, sobre el cual especialmente he preguntado, es tan parecido que cuando se lo mostré a uno de mis parientes expresó: "es mi prima".

Corte: ¿Fue éste cambiado, Buguet?

Buguet: Sí, totalmente cambiado. No tenía ninguna fotografía de Mme. Dessenon.

Testigo: Mis hijos, y yo mismo, pensamos que el parecido es perfecto. Cuando les mostré la foto, exclamaron "es mamá"... Estoy convencido que era mi esposa.

Tribunal: ¿Puedes ver esta muñeca y el resto de las cosas?

Testigo: No hay nada parecido, en lo más mínimo, como la fotografía que recibí anteriormente.

Tribunal: Se puede usted sentar.⁶⁵

En los inicios de la fotografía de espíritus, dentro del gremio de los espiritualistas, la representación fotográfica mantuvo una estrecha relación con los lazos afectivos de los clientes, quienes se hacían retratar con el espíritu del ser querido. Después comenzarían a comercializarse estas imágenes como una mera forma de entretenimiento.

⁶⁴ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007, p. 118.

⁶⁵ Martyn Jolly, *Faces Of The Living Dead*, London: Mark Batty Publisher, 2006, p. 23.

HARPER'S WEEKLY.

A JOURNAL OF CIVILIZATION

Vol. VIII.—No. 645, 1

NEW YORK, SATURDAY, MAY 8, 1869.

[SINGLE COPIES, TEN CENTS.]

SPIRITUAL FURBERGABRY.

The last of the great spirits, William B. Channing, has been dead for a long time. He was a great man, and his name is still remembered in the minds of a large number of our people. He was a great man, and his name is still remembered in the minds of a large number of our people. He was a great man, and his name is still remembered in the minds of a large number of our people.



W. B. CHANNING.



MRS. W. B. CHANNING—his widow.



GEORGE FURBER—his spirit.



GEORGE FURBER—his spirit.



GEORGE FURBER—his spirit.



GEORGE FURBER—his spirit.



GEORGE FURBER—his spirit.



GEORGE FURBER—his spirit.



GEORGE FURBER—his spirit.

It is reported that the spirit of W. B. Channing has been seen in the city of New York. The spirit is said to be in the city of New York, and is said to be in the city of New York. The spirit is said to be in the city of New York, and is said to be in the city of New York.

...and that great man, William B. Channing, has been dead for a long time. He was a great man, and his name is still remembered in the minds of a large number of our people. He was a great man, and his name is still remembered in the minds of a large number of our people. He was a great man, and his name is still remembered in the minds of a large number of our people.

Illustración 3: Harper's Weekly. Vol. VIII No. 645. New York, Saturday May 8 1869 From: <http://www.harpweek.com/>

La fotografía de espíritus comenzó su expansión con fotos, cuyas características podemos observar en la imagen de *Harpers Weekly*, donde podemos notar el montaje realizado a partir de dos retratos puestos en una misma placa;⁶⁶ sin embargo, subrayemos por el momento que el índice del ser amado, el de la fotografía de espíritus, responde a esos dos tipos de percepción dicotómica: la de los escépticos y la de los creyentes (Il. 3).

Estos últimos dieron lucrosas ganancias a fotógrafos como William H. Mumler, William



Hope (Il. 4) y Frederick Hudson, pero a medida que finalizaron la guerras, que se ejecutaron juicios en contra de los fotógrafos espiritistas y que se exhibieron públicamente los métodos que utilizaban para producir sus fotografías, se incrementó la producción de fotografías de espíritus con el objetivo de entretener; así, los escépticos comenzaron a tomar terreno en la producción y consumo de éstas. Hudson y Buguet,⁶⁷ quienes inicialmente comercializaban con el dolor y la ignorancia de sus clientes, comenzaron a realizar fotos estableciendo complicidad con sus clientes para realizarlas. (Il. 5)

Ilustración 4: William Hope. *Rev. Charles L. Tweedale and Mrs. Tweedale with the Spirit Form of the late F. Burnett*, 1919. Brown-toned silver print, 3 x 3.5 inches

⁶⁶ Recordemos que estos fotógrafos realizaban *cartes-de-visite*, las cuales se realizaban con placas emulsionadas con albúmina, y que si la placa no era bien lavada, la imagen latente de un retrato anterior podría quedar difuminada sobre la misma. Según Jacob Bañuelos, “*Circulaban la leyenda de que los espíritus aparecían en las imágenes después de que la placa fuera revelada. Los fotógrafos sobreponían intencionalmente dos o más imágenes.*” Bañuelos, p. 42.

⁶⁷ Buguet incluso llegó a promocionarse, posteriormente, como fotógrafo anti-espiritista, tal como lo hiciera uno de sus más duros adversarios, el escapista Houdini, quien realizaba actos públicos donde mostraba a la gente los trucos de los que se valían los fotógrafos espiritistas. Otro fotógrafo que realizó una fotografía para develar los trucos de las fotos espiritistas fue Nadar, quien retrató a su amigo el pintor Albert de Rochas.

En éstas, se montaba una escena que hiciera parecer que “espíritus” y clientes mantuvieran un contacto visual, y que ambos se percataran los unos de los otros, como si los clientes también poseyeran las facultades de los médiums. Así, en el trabajo de los fotógrafos mencionados podemos observar una marcada diferencia, entre el primer tipo de fotografías que realizaban comparadas con sus fotos posteriores.

En la foto espiritista, el retrato tiene la particularidad de sustituir a la persona con su espíritu, “desde hace tiempo se conoce como *pygmalionismo* ese síndrome que consiste en sustituir pura y simplemente a la persona viva por la copia como soporte del deseo”⁶⁸; por eso cuando se le mira (al retrato) se exclama “es mi hijo”, “es mi esposo”, aludiendo a la identificación del referente y pasando a convertirse en el cuerpo presente. En las fotos de los creyentes en el espiritualismo ocurre el *pygmalionismo*, pues se dice sobre el retrato: “es el espíritu de mi pariente”; esta forma de tratar a las imágenes como seres vivientes se alimenta del miedo a la muerte y afirma la existencia de nuestros familiares entre nosotros, similar afirmación realizada por Barthes frente a la fotografía de su madre: “*Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre*”.⁶⁹

En las primeras fotografías de espíritus, si se observa cuidadosamente, se puede notar que en los retratos el cliente y el “espíritu” fueron tomados en lugares y tiempos distintos, y que no existe contacto visual entre el cliente y el espíritu de su pariente, lo que da la sensación inmediata de estar presenciando dos fotografías montadas sobre un mismo soporte. De esto se presume que existe un afanoso vínculo afectivo, que da como resultado la creencia ciega de que gracias al carácter indicial de la fotografía, lo que en ella se observa es, para los creyentes, una verdad indiscutible.

⁶⁸ Castel, *op. cit.*, p. 348.

⁶⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 83



Ilustración 5: Frederick A. Hudson *Mr. Raby with the Spirits "Countess," "James Lombard," "Tommy," and the Spirit of Mr. Wootton's Mother.* circa 1875. Albumen Print, 3.5 x 4 inches.



Ilustración 6: William H. Mumler
Mrs. French of Boston with Spirit Son,
circa 1868. Albumen print *carte-de-
visite* 10 x 6 cm (approx.) The
College of Psychic Studies, London.

Por ejemplo, en las fotografías de Mumler podemos percibir que el espíritu o el “extra” también posa frente a la cámara (lo había hecho anteriormente frente a otra cámara, pues se trata de otro retrato), las miradas hacia la cámara delatan el montaje (Il. 6). “*En otras fotografías, la mirada del personaje hacia la cámara, al mismo tiempo que denuncia su presencia, manifiesta el grado primero, el más evidente, de esa modificación que la aparición de la cámara ha producido.*”⁷⁰

La particularidad de la imagen fotográfica, necesaria para mantener ese vínculo afectivo, es la total creencia en la imagen como índice del ser amado, el cual permite esa unión entre lo que queda como rastro de la existencia de una persona, y de quien se conserva tan solo la imagen. La espiritista mantiene esta relación indicial, a raíz de una convención y acto de fe que concede a la cámara fotográfica el poder y la capacidad de retratar el espíritu “presente” a través de unas “capacidades especiales”. La importancia de esta conexión afectiva de las personas con el retrato espiritista y del valor de la cámara como “médium” es válida sólo para los creyentes o, como diría Foncuberta, para “los fanáticos” (que deriva del latín *fanum*, de templo, ese espacio para el culto, la fe y el dogma), ya que para ellos la cámara testimonia aquello que ha sucedido, donde la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es “*sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia*”.⁷¹

Como podemos observar, la fotografía de espíritus sirve de consuelo cuando los parientes o amantes son separados físicamente. Después de la muerte, viene el entrañable reencuentro (imposible físicamente): esa condición melancólica es la que servirá de motor para creer que la fotografía espiritista conducirá a resarcir el dolor de la separación, y la fotografía posibilitará el reencuentro. Los creyentes confían en esa “naturaleza” de la fotografía como indicadora de un tiempo y un espacio anteriores, de los cuales sólo ha quedado el registro fotográfico, la imagen

⁷⁰ Raúl Beceiro, *Ensayos sobre fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 42.

⁷¹ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pp. 15-17.

sobre un soporte sensibilizado. Es en estas condiciones, donde el sentimiento de pérdida se convierte en la motivación para hacerse realizar una imagen con el espíritu del ser amado; la posibilidad del reencuentro es posible a raíz de obtener una imagen en tiempo presente de alguien que ya no se encuentra vivo y se supone coexiste en un mundo paralelo, gracias a que, como señala Debray, dicha creencia es el triunfo de la fe sobre la muerte, que comenzó con la resurrección de Cristo y la supervivencia de los mártires y que en occidente fue impulsada por los mitos bíblicos de la inmortalidad del alma.⁷²

EL RETRATO COMO AFIRMACIÓN DE LA MUERTE

Había comprendido que de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte.

ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*

En el caso de Barthes la relación “amor y muerte” se establecerá entre él y la fotografía de su madre. En *La cámara lúcida*, una de las más influyentes reflexiones en torno a la fotografía, se encuentra el sentimiento de pérdida de la madre y la conservación de la imagen como recuerdo de su existencia. Relacionaremos el modo de observar dicha fotografía, *La fotografía del invernadero*, con la fotografía de espíritus.

“Barthes no cesará de sorprenderse por la *pregnancia y presencia del referente en y por la foto*”. Así señalado por Dubois, ese referente es el índice, la traza que ha dejado la presencia del cuerpo de la madre en un tiempo y en un espacio que ocupó cuando estuvo, en algún momento de su infancia, frente a la cámara. El amor nos hace ver las cosas de manera distinta, es una afectación emocional que tiene repercusiones en nuestra manera de percibir la realidad, esto sucede a raíz de que el vínculo afectivo que nos acorrala nos lleva por un camino, no siempre

⁷² Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 25.

verdadero. En relación con la imagen, tendrá repercusiones en la manera de percibir las imágenes que pasan frente a nuestros ojos.⁷³

La muerte de la madre de Barthes genera una necesidad similar de comunicación a la que se observó en los creyentes en la fotografía de espíritus: ambos comparten esa melancolía. El amor es un estado perturbador que incita a que los involucrados se vean cegados emocionalmente.⁷⁴ Y la única fotografía en donde Barthes reconoce a su madre de manera *auténtica*, dice él, es una foto que **no se muestra** en *La cámara lúcida*, en la cual hace una serie de reflexiones sobre la condición en que el autor se ve afectado ante el encuentro de dicha fotografía. La descripción de la fotografía es la siguiente:

La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898), su hermano tenía siete. Éste apoyaba su espalda contra la balastrada del puente, sobre la cual había extendido el brazo; ella, más lejos, más pequeña, estaba de frente; se podía adivinar lo que el fotógrafo le había dicho: «Avanza un poco, que se te vea»; había juntado las manos, la una cogía la otra por un dedo, tal como acostumbra hacer los niños, con un gesto torpe. El hermano y la hermana, unidos entre sí, como yo sabía, por la desunión de sus padres, que a poco tiempo después se divorciarían, habían posado uno al lado de otro, solos, en la abertura del follaje y de palmas del invernadero.⁷⁵

Como podemos ver, a grandes rasgos nos describe a su madre fotografiada a la edad de cinco años y un niño más, — su hermano, de siete años— un puente, algunas palmeras y el cristal

⁷³ En la fotografía de espíritus, las personas afirman que los espíritus representados son sus parientes fallecidos, que pueden reconocerlos o incluso, cuando las edades no correspondían exclamaban que seguramente “así lucirían con el paso de los años si se encontraran vivos aún”. Jennifer G Tucker, *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore: Johns Hopkins, 2005, pp. 76 y 87.

⁷⁴ Este hecho también se puede ejemplificar con la posición de uno de los más tenaces críticos del espiritualismo, Houdini, quien se encargó de desacreditar públicamente y de desenmascarar los trucos realizados por los supuestos médiums y fotógrafos espiritistas ante la muerte de su hermano, el mismo que se hizo realizar una foto espiritista y participó en distintas sesiones espiritistas para tratar de establecer contacto con su madre fallecida. Dicho encuentro fue desacreditado puesto que había escogido hacerlo en la fecha en que su madre estaría cumpliendo años, hecho que no fue mencionado por el supuesto espíritu de su madre Fred Nadis, *Wonder shows: performing science, magic, and religion in America*, USA: Rutgers University Press, 2005. Véase más sobre el escepticismo que manifestaba Houdini después de haber participado en más de una sesión espiritista, y haber tenido comunicación con distintos espiritualistas antes de declararse escéptico, pp. 125 y ss.

⁷⁵ Barthes, *op. cit.*, p. 83.

del techo del invernadero. No se sabe, o por lo menos no se mencionan, otros rasgos visuales de la fotografía y sin embargo se hacen de entrada algunos juicios respecto a la madre, a los cuales se irán agregando impresiones y reflexiones que el autor tiene respecto a ésta, *La foto del invernadero*, a la cual nos referiremos de aquí en adelante. Nuestro interés se encuentra en las reflexiones y conclusiones que Barthes va realizando en torno a ella, en las convergencias que tiene con los inicios de la fotografía espiritista realizada a mediados del siglo XIX y la manera de enfrentar los cuestionamientos que se hace frente a dicha fotografía, mismos que comparten la fotografía de espíritus: el amor y la muerte.

La foto del invernadero deja un rastro del pasado, un índice muy distanciado, pues el propio Barthes era incapaz de conocer a su madre con la edad que tenía cuando ella fue fotografiada, y sin embargo, persisten en ellas ciertas características que Barthes puede reconocer en ella como adulto. Es la misma situación que describen algunos clientes de la fotografía de espíritus cuando afirman que, de seguir vivos sus parientes, lucirían como aparecen en las fotografías que les fueron entregadas. Estamos hablando entonces de un reconocimiento de la personalidad, Barthes está considerando, en toda su magnitud, que “*en la Fotografía, el poder de autenticación prima sobre el poder de representación*”,⁷⁶ puesto que es más importante autenticar la identificación de su madre que identificar los rasgos personales como la conoció cuando aún estaba viva. Con este gesto afirma, al identificar a su madre en un retrato de la infancia de aquella, lejana para él, que ésta será una condición a la que todo retrato se enfrentará, y que en algún momento toda fotografía será un recuerdo lejano de un tiempo remoto; es por tanto una afirmación de la muerte para todos aquellos que en un retrato dejan su imagen para la posteridad.

A partir de este momento retomaremos la terminología barthesiana, principalmente la utilizada en *La cámara lúcida*, para abordar la relación establecida entre las primeras fotografías de espíritus, realizadas a finales del siglo XIX, principalmente por William Mumler en Estados Unidos, Frederick Hudson e Inglaterra y Édouard I. Buguet en Francia.

Nuestro primer objetivo es demostrar que los creyentes en la fotografía de espíritus establecen una relación similar a la que Roland Barthes estableció con la fotografía de su madre, bajo la hipótesis de que en un primer momento, la fotografía de espíritus, en tanto

⁷⁶ *Ibid.*, p. 102.

permaneciera en su carácter validatorio de la comunicación con los muertos, comparte ampliamente las categorías, los adjetivos y cualidades del discurso barthesiano, tomando en cuenta que los orígenes de la foto espiritista fueron los descritos anteriormente, y considerando que este acercamiento es, a su vez, una manera de enfrentar la primera de dos posturas ante la fotografía de espíritus, la de los **creyentes** y no la de los **escépticos**, posturas que, según Louis Kaplan⁷⁷, son la forma generalizada de enfrentarse ante la fotografía espiritista, una dicotomía ante un “acto fotográfico”⁷⁸ que intentó validar la comunicación con los muertos de manera científica.

De igual modo, analizaremos la postura de los creyentes en la fotografía de espíritus, considerando *la fotografía como huella de lo real*, limitándonos, en este momento, a considerar que la imagen fotográfica “sólo es percibida por el ojo ingenuo como una traza de lo real, un índice, conectado con su referente con una huella que ha dejado rastro de su anterior vínculo físico y temporal, tal como lo plantea Pierce, por lo que no consideraremos, de entrada, el controversial hecho de que dichas fotografías pueden ser, digámoslo así, producto de trucos fotográficos tales como dobles exposiciones, sobreimpresiones o cualquier otro medio para obtener dichas imágenes espiritistas. Comenzaremos entonces asumiendo la postura de los **creyentes** a razón de que fueron ellos, y no otros, los que apostaron que la fotografía de espíritus fuese una prueba contundente de las prácticas espiritistas, tomando literalmente la fotografía como *traza de lo real*; y de que fueron ellos, quienes representaron un gran porcentaje de los consumidores de dichas imágenes.

⁷⁷ Cfr. Kaplan (2003) *Where the paranoid...*, *op.cit.*, pp. 20 y ss.

⁷⁸ Término acuñado por Dubois: “Más bien, yo entiendo la fotografía en el sentido de un dispositivo teórico, si se quiere lo fotográfico, pero en un sentido más amplio que cuando se habla de lo poético respecto de la poesía. Aquí se tratará de concebir ese fotográfico como una categoría que no sea tanto estética, semiótica o histórica como de arranque y fundamentalmente epistémica, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que da paso a una relación específica con los signos, el tiempo, el espacio, lo real, el sujeto, con el ser y el hacer.” Dubois, *op.cit.*, p. 54.

EL AMOR DE ROLAND BARTHES

Creí comprender que existía una especie de vínculo (de nudo) entre la Fotografía, la Locura y algo cuyo nombre yo desconocía. Empecé llamándolo sufrimiento de amor.

ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*

Roland Barthes partió del análisis de la fotografía de un ser amado, de la peculiaridad del amor que lo unía a su madre, misma condición que comparten las primeras fotografías de espíritus en las cuales esposas, madres y amantes se hacían retratar con el espíritu de sus seres queridos fallecidos. Esta condición es el vínculo más estrecho que podremos encontrar entre *La foto del invernadero* y la fotografía de espíritus, si comparamos la relación establecida entre el sujeto y la fotografía, y la necesidad que Barthes tiene de afirmar, en una fotografía, la existencia de su madre muerta. Tagg describe esta relación como un realismo fotográfico, una traza del real que busca el reencuentro; es la misma búsqueda que tenían quienes habían perdido a sus seres queridos y Barthes huérfano.

El tranquilo apasionamiento de la reafirmación de Barthes en favor de un realismo fotográfico retrospectivo, cuyo significado inconsciente debe ser siempre la presencia de la muerte, tiene que leerse en contraposición con la muerte de su propia madre, su reanimado sentimiento de insoportable pérdida y su búsqueda de "justo una imagen, pero la imagen justa" de ella.⁷⁹

El realismo fotográfico retrospectivo representará, para la fotografía de espíritus, la posibilidad de poder constatar la capacidad de los médiums, y del propio mecanismo fotográfico, de poder comunicarse con el más allá, donde la fotografía será la herramienta que permitirá constatar el acontecimiento (la comunión con los espíritus). Para los retratados, representará la posibilidad de encontrarse junto a sus seres queridos fallecidos y constatar dicho encuentro.

En las fotografías de espíritus donde aparecen los parientes fallecidos, la muerte se manifiesta, se hace presente con el propósito de comprobar que es posible registrar el mundo

⁷⁹ Tagg, *op.cit.*, p. 7.

de los muertos, pues se ha logrado retratar a una persona viva con el espíritu de otra fallecida. Esta “verdad” ofrecida por la fotografía es lo que ha encaminado a los consumidores a realizarse un retrato espiritista, unido a un acto de fe, los conduce hacia la creencia de que existe una realidad invisible y que la cámara posee la habilidad de “arrestar esa verdad” para validarla, constatarla y preservarla.⁸⁰ Los clientes, entonces, habiendo dado fe del acto, y colmado su necesidad de satisfacer esa pérdida, solamente pudieron sentirse satisfechos en la medida en que conservaron la certidumbre proveniente del aparato fotográfico que les ha otorgado esa “verdad arrestada” que es en suma *la fotografía espiritista*. Adquieren de este modo *la imagen justa* de sus amados fallecidos.

En *La foto del invernadero*, de igual forma, busca una afirmación, encontrar la *esencia* de la madre fallecida, donde “lo que Barthes desea [es]: la confirmación de una existencia; la marca de una presencia pasada; la reposición del cuerpo de su madre.”⁸¹ *La fotografía del invernadero* representa esa necesidad satisfecha a través de una verdad en la fotografía, en un objeto material que se transforma en un fetiche, tal como la figura de arcilla de Dibutades, que terminó convertida en un objeto de culto en el templo de Corinto. Las fotografías de espíritus y *La foto del invernadero*, además de ser retratos de personas fallecidas, tienen un vínculo afectivo entre la persona retratada y el dueño de la fotografía. La relación afectiva del dueño hacia la imagen es de tal grado que pueda llamársele *amor*. Ciertamente es que existe un grave riesgo en afirmar esta condición que se escapa a cualquier herramienta de medición, sin embargo, hemos hecho un acto de fe al suponer que esta relación afectiva es de tal intensidad que podamos afirmar que las personas amaban a las personas fallecidas que aparecen plasmados como espíritus tanto como Barthes amaba a su madre, y que comparten esa *pérdida* trascendente.

Ante tal circunstancia, Barthes asume que ha encontrado la esencia de su madre en *La foto del invernadero*, al tiempo que reconoce que en el esfuerzo por encontrarla ha sufrido un proceso doloroso en la medida en que en “*decir ante tal foto «¡es casi ella!» me resultaba más desgarrador*” mientras que en otras fotografías no lograba encontrar su identidad;⁸² en el texto de *La cámara lucida* ésta es la primera prueba del amor de Barthes: “*El caso: régimen atroz del*

⁸⁰ Harvey, John, *Photography and Spirit*, London: Reaktion Books, 2007, p. 7.

⁸¹ Tagg, *op.cit.*, p. 10.

⁸² Barthes, *op.cit.*, p. 81.

amor.”⁸³ El “casi” es una condición de incertidumbre que exacerba el sentimiento de pérdida del ser amado, aquí se verifica el sentimiento amoroso de Barthes.

Las generalizaciones son el terreno más inseguro de las afirmaciones, sólo una excepción bastaría para robarnos la validez tan anhelada, ¿cómo poder decir entonces que quienes solicitaban fotografías de espíritus amaban a sus fallecidos? Por lo pronto, podemos afirmar que al menos alguno cumplió con esta condición; de los otros, los escépticos de la fotografía de espíritus, nos encargaremos después. Nos quedaremos por el momento con los creyentes, con los clientes de los fotógrafos espiritistas que vivían ese sentimiento de pérdida, a los que les había sido arrebatada la presencia de sus seres queridos y que estaban dispuestos a creer en la fotografía como un registro de la realidad que les daba fe de su encuentro, del modo como lo plantea Dubois: respecto a algunos teóricos de la imagen, donde la objetividad que imita la realidad no tiene la capacidad de mentir, puesto que no interviene la mano del hombre, condición por la cual los creyentes de tales capacidades de la cámara y su procedimiento mecánico le darán crédito a la fotografía y que por tanto,

*[...] la fotografía, ya esté uno a favor o en contra, en ellos es masivamente considerada como una imitación, y la más perfecta, de la realidad. Y según los discursos de la época, obtiene ésta su capacidad mimética de su propia naturaleza técnica, de un procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de manera "automática", "objetiva", casi "natural" (según las leyes de la óptica y la química únicamente) sin que intervenga en forma directa la mano del artista.*⁸⁴

Aunque John Tagg rechaza la creencia de que la fotografía registre siempre la realidad, tiene una observación concerniente a la sensación de pérdida bajo la cual Barthes y los creyentes en la fotografía de espíritus se encuentran: esa añoranza de certidumbre y pérdida trascendente donde

[...] el trauma de la muerte de la madre de Barthes le hace retroceder hacia una sensación de pérdida que le produce la añoranza de una certidumbre y una unidad prelingüísticas — una fantasía nostálgica y regresiva, pérdida trascendente, en la que encuentra su idea de realismo

⁸³ A lo largo de *La cámara lucida* seguirá reafirmando el dolor ante la muerte de su madre y el amor que por ella sentía, la siguiente cita también hace referencia a ello: “esa Fotografía del Invernadero constituía para mí algo así como las últimas notas que escribiese Schumann antes de hundirse, ese primer *Canto del Alba* que concuerda a la vez con la esencia de mi madre y con la tristeza que su muerte produce en mí.” *Ibid.*, p. 85.

⁸⁴ Dubois, *op.cit.*, pp. 23-24.

*fotográfico— hacer presente lo ausente, o más exactamente, hacerlo retrospectivamente real — una punzante realidad "que ya no se puede tocar" —.*⁸⁵

Lo que causó que la fotografía de espíritus se pusiera en boga fue ese mismo *trauma de la muerte*, generalizado en las más intensas épocas de su demanda, que correspondieron a los periodos posteriores a la Guerra Civil Estadounidense, a la Comuna en Francia, tiempos en los cuales los familiares de las víctimas estuvieron más deseosos de hacer cualquier cosa para estar en contacto con sus seres queridos, y no que hay que negar que la búsqueda de ese realismo retrospectivo sigue siendo vigente en nuestros días, posibilitando que el espiritismo también lo sea.⁸⁶

En conclusión, podemos apreciar que los creyentes en la fotografía de espíritus tienen mucho en común con el sentimiento plasmado por Barthes respecto a la fotografía de su madre en *La cámara lúcida*, en tanto que ambos enfrentan la fotografía con esa carga emotiva que los une a la persona fallecida y al valor que le otorgan como traza de lo real. En ambas, necesariamente tratan de comunicarse con su ser amado fallecido; el sentimiento de pérdida y la necesidad de reencuentro es lo que comparten; una fotografía, de la cual no se busca más que la certidumbre de su existencia, pero donde lo que más se descubre es la certeza de la muerte. Como veremos a continuación, el amor es la motivación para ver en la fotografía diversas características que a continuación analizaremos.

⁸⁵ Tagg, *op.cit.*, p. 10.

⁸⁶ Algunas de las instituciones que mantienen actualmente su actividad vigentes y que fueron pilares en la realización de "The Perfect Medium" son: *American Society for Psychical Research; The College of Psychic Studies, Institut Métapsychique International, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Society for Psychical Research*. Apraxine, Pierre; Sophie Schmit, en *The Perfect Medium... op.cit.*, p. 15.

EL PUNCTUM DE LA FOTOGRAFÍA DE ESPÍRITUS

En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo, esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el studium lo llamaré punctum.

ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*

El *punctum* de la fotografía de espíritus es el tiempo: “*Ahora sé que existe otro punctum (otro "estigma") distinto del "detalle". Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el tiempo, es el desgarrador énfasis del noema ("esto ha sido"), su representación pura.*”⁸⁷ El tiempo está inmovilizado en la fotografía, no es un recuerdo, la fotografía de espíritus no pretende recordar, pretende certificar; presenta la muerte de forma cruda y excesiva, *violentando* nuestros ojos con su presencia. Aquí se encuentra el *punctum* del que nos habla Barthes, cuando ve la fotografía de su madre y sabe que aún bajo la representación de la infancia, con toda su inocencia, su bondad y dulzura, el tiempo de su madre es historia, y morirá, *es una catástrofe que ya ha tenido lugar*, así lo pronunció Barthes.

La fotografía verifica la existencia del espíritu. A pesar de todo el amor que se tiene por el pariente fallecido, su presencia en la imagen fotográfica sólo da fe de su muerte pasada; el espectro, espíritu o “extra” sólo afirma su muerte corporal, afirma que “ha sido” una persona viva. A final de cuentas, todo resulta en esa proyección de los deseos satisfechos por la imagen, la fotografía. Una parte de lo que vemos en esas imágenes se encuentra en nuestra manera de percibir las, tal como le sucedió a Barthes con la fotografía de su madre.

Para Roland Barthes, “*el punctum de una fotografía es ese azar que, en ella, me despunta (pero que también me lastima, me punza)*”.⁸⁸ El *punctum* nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente

⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁸ Barthes, *op.cit.*, p. 46.

contenidos en la imagen, por eso también la llama “herida”, de modo que nuestras heridas también puede ser proyectadas en la imagen, como lo es aquella provocada por la muerte de un ser amado.

El *punctum*, el pinchazo que atrae nuestra atención, juega en la fotografía de espíritus una paradoja, nos hace presente lo muerto en el mundo de los vivos, la comunicación de lo muerto relacionándose con lo vivo, la presencia de la muerte en la vida; nos certifica la muerte afirmándola, nos manifiesta la muerte: es esa manifestación del espíritu que ocurre en nuestra vida presente.

Lo que comparte *La fotografía del invernadero* con la fotografía de espíritus, es el hecho de que a partir de dicha fotografía Barthes se ve enfrentando la condición de la madre fallecida con un aire de nostalgia y con un sentimiento de amor que se ha extendido más allá del tiempo, la misma nostalgia y sentimiento de amor que fueran causa del surgimiento y auge de la fotografía de espíritus.

Para Barthes, *La fotografía del invernadero* anuncia la muerte ya sucedida de su madre y la suya propia donde *el punctum es: va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte.*⁸⁹ La muerte siempre estará presente en todo retrato, tarde o temprano moriremos, lo vivo manifiesta su finitud, su condición mortal.

La imagen fotográfica supera la muerte a través del tiempo, este suceso se ve resaltado en la fotografía de espíritus, que además de extenderse en el tiempo lo hace en el espacio físico, en un espacio dentro del fotograma, en la misma habitación donde aparecen la persona y el espíritu retratado, lo invisible hecho visible, que como persona perteneció a un tiempo distinto, pero a quien vemos representado en la imagen presente. La fotografía de espíritus une el tiempo y el espacio de lo vivo y lo muerto.

Ilustración 7: John Beattie, spirit photographs, 1872 - 73. Page from Animism und spiritualismus by Alexander Akaskov (Leipzig: Oswald Mutze, 1890).



⁸⁹ Barthes, *op.cit.*, p. 107.

El espíritu ocupa en la fotografía un espacio intangible, aparece como silueta, como fantasma, sombra, un cuerpo translúcido de un ser etéreo que en la realidad es un ser inmaterial e invisible para el ojo humano a simple vista, pero que sucede en el mismo tiempo de los vivos: son dos mundos paralelos comunicados gracias a que la fotografía opera como *médium*, en el cual el mecanismo del aparato fotográfico se acciona durante tan sólo una fracción de segundo, unos instantes para poder unir dichos mundos.

Bazin, en *Ontología de la imagen fotográfica*, había hecho estas observaciones sobre las artes plásticas y el complejo de momificación que comparten con las representaciones de los muertos en Egipto, que es una defensa en contra del tiempo que satisface una necesidad básica del hombre: ampararse de la muerte y declararse victorioso ante el paso del tiempo con la peculiar característica de que nos ayuda a recordar a las personas y preservarlas de una segunda muerte espiritual.⁹⁰

Barthes también utiliza esta alegoría de la momificación refiriéndose a la fotografía como un acto de embalsamamiento y durante el proceso se afirma como espectro, afirmando de este modo que el retratado termina siendo (espectro, fantasma, espíritu).

Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir en objeto: vivo entonces una micro experiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El Fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo, (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarse.⁹¹

La cita anterior podría explicarse así: el gesto embalsamado es la propia fotografía, en la cual el retratado termina convirtiéndose en el espíritu mismo, un hecho experimentado como una experiencia con la muerte (durante el tiempo que dura el disparo). Este tiempo es el *punctum* de la fotografía, el cual posee la cualidad de afirmar la muerte en el presente respecto a un pasado inmediato. Hacerse fotografiar es convertirse en espectro gracias a la acción del fotógrafo con su cámara.

⁹⁰ André Bazin, "The ontology of the photographic image" en *What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray*, California: University of California Press, 2005, p. 9.

⁹¹ Barthes, *op.cit.*, p. 34.

Hay pues, afirmación: no se trata de la negación del presente sino la afirmación del pasado, es por esta razón que la fotografía de espíritus parece afirmar que ellos “viven” entre nosotros, ya que su manifestación ha sobrepasado el tiempo y el espacio. De este modo la fotografía no niega la muerte, la ratifica y afirma la posibilidad de comunicación con el mundo de los muertos en tiempo presente y pasado, y es esta manifestación lo que genera la confusión entre lo real y lo viviente.

Pues, la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado («esto ha sido»), la foto sugiere que éste está ya muerto.⁹²

En otras palabras, los espíritus están *realmente* muertos, son *almas no vivientes*, les llamaría Barthes; las vivientes son aquellas que activan el mecanismo de la cámara fotográfica, los médiums que viven una realidad paralela y se comunican con el mundo de los muertos pero para los creyentes los espectros no solo son reales sino también vivientes; en el texto de *La cámara lúcida* Barthes es una *alma viviente* que observa la fotografía de su madre. En la fotografía de espíritus ambos (el retratado y el espíritu) comparten realidad, pero uno es viviente y el otro no, esta diferencia no puede ser apreciada por los creyentes en el espiritismo, dado que los “fallecidos” viven “otra vida”, solo ha muerto el cuerpo.

Por lo tanto, *La foto del invernadero* trasciende la muerte a través del tiempo, la espiritista trasciende el tiempo y el espacio. En ambos tipos de imágenes “nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, vale decir hecho presente en el tiempo y en el espacio”,⁹³ del mismo modo que creemos en las imágenes proyectadas de una película.

La conciencia del paso del tiempo, de la muerte, y la confusión entre lo real y lo viviente le son propias a la fotografías de espíritus; si tuviéramos un retrato con un espíritu, sabríamos que fue tomado en un tiempo que pertenece al pasado, pero que lo tenemos en nuestras manos en tiempo presente, también sabemos que es el espíritu de una persona fallecida y que por tanto la muerte está presente y anunciada en ella; si fuéramos creyentes de la posibilidad de comunicación con los muertos, entonces le asignaríamos un carácter real, lo que significa que el

⁹² *Ibid.*, pp. 92-93.

⁹³ Bazin, *op. cit.*, pp. 13-14.

espíritu lo es y que se encuentra retratado con alguien que está o estuvo vivo, y que, cuando la fotografía fue hecha, compartieron un mismo espacio, razón por la cual aparecen ambos en la fotografía.

EL NOEMA DE LA FOTOGRAFÍA DE ESPÍRITUS

Por eso vale más decir que el rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) en carne y hueso, o incluso en persona.

ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*

Lo trascendental de *La fotografía del invernadero* citada en *La cámara lúcida* es la aportación que nos regala Barthes: el noema de la fotografía: “esto ha sido”, el referente fotográfico de la cosa necesariamente real que estuvo ahí, la cosa “intratable” cuyo rasgo inimitable une al sujeto con el infinito, es una emanación de lo real en el pasado que autentica la existencia de un ser. Esa esencia misma de la fotografía que “induce el alma bajo el cuerpo”, y, de *La fotografía del invernadero*, induce a su madre retratada. Es ésta y no más, la condición que viaja a través del tiempo para darnos la certeza de que “ningún retrato pintado aun suponiendo que me pareciese «verdadero» podía demostrarme que su referente había existido realmente.”⁹⁴

Esta condición es de la que carece, por ejemplo, el grabado *A rider percieves a Ghost* donde Jonn Harver hace la anotación del hecho que, como antecesores de la fotografía de espíritus, estas imágenes no podrían haber sido evidenciales ya que las ilustraciones no poseen la relación de conexión física que sí tiene la fotografía.⁹⁵ Barthes hace una distinción entre “la realidad” diferenciado de “la existencia”, lo uno para los objetos y lo segundo para los seres amados:

⁹⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁵ Si el grabado hubiese tenido la facultad de instaurarse como huella de un real, o la pintura o cualquier otra forma de representación, hubiésemos estado hablando de “los grabados de espíritus”. Más adelante veremos cuáles fueron los referentes de la representación de lo “espiritual” en la literatura, el grabado y la dramaturgia, “*A rider percieves a Ghost* copper-plate engraving by I.V. Gutch, reproduced in Morton, *The secrets of the invisible World Disclosed*”, es tan solo un ejemplo de un grabado que ejemplifica la carente “traza de lo real” del mismo; en Harvey, *op. cit.*, p. 13.

Sin embargo, desde el momento en que se trata de un ser -- y no ya de una cosa -- lo evidente de la fotografía tiene un meollo muy distinto. Ver fotografiados una botella, un ramo de lirios, una gallina o un palacio sólo concierne a la realidad. Pero ¿y un cuerpo, un rostro, y lo que es más, los de un ser amado? Puesto que la Fotografía (éste es su noema) autentifica la existencia de tal ser, quiero volver a encontrar eternamente, es decir, en esencia, «tal como él mismo», más allá de un simple parecido, civil o hereditario.⁹⁶

La existencia del espíritu fotografiado es testificada por las *almas vivientes* (las personas en vida), que son las que pueden dar fe de la realidad en el tiempo (la *Historia*): “*en tanto que alma viviente soy propiamente contrario de la Historia[...]*El tiempo en que mi madre vivió antes que yo, esto es para mí la Historia”⁹⁷. Las almas vivientes son las que pueden hablar de la *Historia* de sus seres amados fallecidos, la historia (con minúsculas) corresponde a las *almas vivientes*. La existencia de los espíritus ocurre entonces siempre en la *Historia* de sus antepasados.

Realidad y pasado son el noema de la fotografía y para la fotografía de espíritus representa el poder de validación, una realidad de poder comunicarse con quienes vivieron en el pasado pero que en el presente pertenecen al mundo de los muertos y han sobrepasado el tiempo para estar en comunicación en nuestro tiempo: la fotografía es el *médium*.

En la medida en que la fotografía ratifica no lo que “ya no es”, sino “lo que ha sido”, lo pasado y lo real suceden al mismo tiempo, así la fotografía de espíritus y *La fotografía del invernadero* adquiere un carácter innegable, son pura certidumbre y afirmación de la muerte. “*Esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida*”.⁹⁸

El noema se encuentra entre el sujeto y el infinito, entre la vida (el sujeto retratado) y la muerte (el infinito), así la fotografía viene a ser un *médium* que rebasa el límite del tiempo para traernos al aquí y ahora *verdad y realidad*, “esto fue” implica: *real y pasado*; “esto ha sido” implica la muerte, lo que ha fallecido de algún modo pero afirmando la realidad de su muerte: el noema de la fotografía nos confirma la muerte sucedida y su veracidad.

⁹⁶ Barthes, *op.cit.*, p. 118.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 80

⁹⁸ *Ibid.*, p. 105

La experiencia ante esta condición es nostálgica, traer el pasado a lo presente es la nostalgia que caracteriza a la fotografía de espíritus y a la de personas fallecidas como la madre de Barthes, una condición que aprovecharon los fotógrafos espiritistas para explotar este sentimiento.

La experiencia frente a la fotografía de un ser amado, por lo tanto, está también cargada de subjetividad, la nostalgia es síntoma de subjetividad, y es directamente proporcional al sentimiento que nos vincula con el sujeto fotografiado. *“La Fotografía – mi fotografía– existe sin cultura: cuando es dolorosa nada en ella podrá transformar el dolor en duelo”*.⁹⁹ El noema barthesiano va en busca el alma (aire) de un ser amado, por eso no se encuentra en cualquier fotografía, pues esta búsqueda va más allá de un simple parecido.

Mientras esté cargada de subjetividad y nostalgia, la fotografía espiritista implicará la misma inmovilidad, es el mismo sufrimiento que le produce a Barthes, negará la transformación del dolor en duelo, afirmará por consiguiente, la existencia del espíritu del ser amado entre nosotros y no se realizará la purificación ni la catarsis, ahí radica su patetismo y su melancolía, Barthes tiene frente a sí una fotografía cargada de misticismo, de religiosidad, de un extremo vínculo afectivo con la persona retratada – su madre–. “No tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás profundizarla, transformarla... hablar del “nada que decir”.

Los parientes de los “espíritus” retratados buscan ansiosamente certificar la existencia del sus antepasados, esta verdad solamente la encuentran en la fotografía, en su esencia cuando afirma: “esto ha sido”, pues una vez fallecido, implica realidad y pasado de un ser amado. Lo afrontan con melancolía. Les implica la afirmación del tiempo y la finitud del ser humano. Intentan trascender la muerte a través de la fotografía. Su autenticación está basada en la creencia de que ese encuentro con sus parientes fallecidos es real; sin fe, sin credulidad no existe el noema de la fotografía de espíritus, no es posible afirmar “esto ha sido”.

La fotografía testifica el amor y lo conserva: la esposa de Abraham Lincoln, Mary Todd Lincoln, se mandó realizar una fotografía con “el espíritu” de su esposo (primera fotografía de la Il. 8a). Baudelaire también quería una foto de su madre que le diera cuenta de su existencia. En

⁹⁹ *Ibid.*, p. 103.

este último caso, la idea de poseer el retrato de quien se ama podría ser la sublimación del complejo de Edipo:

*Me gustaría mucho tener tu retrato. Es una idea que se adueñó de mí. Hay un excelente fotógrafo en El Havre. Pero temo que eso no sea posible por ahora. Sería necesario que yo estuviera presente. Tú de eso no sabes nada, y todos los fotógrafos, incluso excelentes, tienen manías ridículas: toman por buena una imagen donde todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro son bien visibles, bien exagerados: cuanto más dura la imagen, más contentos están. Además, me gustaría que la cara tenga por lo menos la dimensión de una o dos pulgadas. Casi solamente en París saben hacer lo que yo deseo, vale decir, un retrato exacto, pero con lo borroso de un dibujo. En fin, lo pensaremos, ¿no es cierto?*¹⁰⁰

*“Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación.”*¹⁰¹

Ilustración 8: William H. Mumler One page of an album of 112 carte-de-visite and cabinet cards, 1870-1875 Four albumen silver prints 10 x 6 approx (each). The college of Physic Studies, London.

From top left to button right: a) Mary Todd Lincoln with the spirit of her husband, President Abraham Lincoln; b) Master Herrod with the spirits of Europe, Africa, and America; c) Fanny Conant and the spirit of her brother Chas. H. Crownell (recognized by all who know him); d) Moses A. Dow and the spirit of Mabel Warren.



¹⁰⁰ Carta de Baudelaire citada por Dubois, *op.cit.*, p. 25.

¹⁰¹ Barthes, *op.cit.*, p. 102.

Es ésta la razón por la cual a Baudelaire no le interesa la exactitud con que realizan algunos fotógrafos sus retratos, lo importante será el tiempo, el índice de la madre posando frente a la cámara. Lo importante es que autentique este encuentro en el tiempo por encima de como termine siendo la representación. Del mismo modo que para Barthes una sola fotografía significó haber encontrado por fin una “imagen justa” de su madre en donde poder reconocerla, después de haber realizado una minuciosa búsqueda, encontrar su esencia, es un acto de apreciación subjetiva, reconocer a alguien también puede implicar un acto de amor.

Según van apareciendo esas fotos reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser y, por consiguiente, dejaba escapar su totalidad. No era ella, y sin embargo tampoco era otra persona. La habría reconocido entre millares de mujeres y, sin embargo, no la «reencontraba».¹⁰²

En la fotografía de espíritus opera la misma subjetividad, si las personas no reconocían a su ser querido se declaraban víctimas de un fraude y acudían ante la Corte a demandar al fotógrafo. Mumler, Hudson y Buguet fueron puestos a juicio, este último por ejemplo recibió una condena de un año después de haber aceptado que realizaba dobles exposiciones.¹⁰³ No siempre lograron comprobarse los fraudes porque en ocasiones algunos testigos afirmaban reconocer a sus parientes aún cuando el fotógrafo confesaba haber usado un maniquí. En esta profesión esa subjetividad es necesaria para que los fotógrafos espiritistas, de quienes se sospecha sin poder comprobarse siempre “el truco”, continúen ejerciendo su profesión.

La cargada subjetividad con que se toma una fotografía puede procurar en el encuentro del noema “esto ha sido”; pues también existe un acto de fe en el cual no se cuestiona la similitud del objeto fotografiado. Barthes descubrió “su imagen justa” a partir de una fotografía de la infancia de su madre. Del mismo modo, una fotografía puede representar el espíritu del ser amado si el pariente lo certifica, hubo muchos clientes de Mumler que se sintieron conformes, pues afirmaban que sus muertos aparecerían en ella.

Por el contrario, la objetividad y el conocimiento de los códigos de la fotografía generan escepticismo. La fotografía construida con premeditación, y vista como tal, es una imagen pornográfica trivializada, no lleva consigo el noema, el referente “no ha sido”, sino construido,

¹⁰² *Ibid.*, p. 81.

¹⁰³ Martyn Jolly, *The belief in spirit photography*, London: Mark Batty Publisher, 2006, p. 22.

esta es la razón por la cual los escépticos, concedores de los trucajes de los fotógrafos no pueden verlas como verdaderas. El amor es un acto que apuntala el noema de la fotografía de espíritus. También es necesaria la fe y la ignorancia para que se dé el reconocimiento del ser amado, el noema se certifica también subjetivamente. Cuando el truco fue descubierto, solo las personas que insistieron en su creencia certificaron el noema de su fotografía con el espíritu de su amado. Sin embargo los creyentes no desaparecieron, compartieron su lugar al lado de los escépticos.

La fotografía autentifica el tiempo por encima de representar al objeto, certifica el tiempo en que los espíritus aparecen en el retrato, legitima el encuentro, pues el mundo de los muertos y los vivos tienen comunicación en el tiempo que contará: “esto ha sido”. Un “espíritu” certifica su paso por el tiempo gracias a la toma fotográfica, si y solo sí, se cree ciegamente en la posibilidad del encuentro entre la fotografía y el espíritu, por eso solo es válida para los creyentes en la fotografía como médium.

Sin embargo, no todo está salvado de la finitud, pues para Barthes el amor como soporte del noema es perecedero y puede desaparecer con la destrucción o extravío del amor. Esto le sucede al noema validado por el amor que le tenían a los “espíritus fotografiados” del siglo XIX, el cual desapareció en la medida en que fallecieron sus parientes, por eso ya no tienen más testigos. Las fotografías producidas por Mumler, Hudson o Buguet, no son más fotografías melancólicas, no hay nadie que las enfrente subjetivamente, y han pasado a ser objeto de coleccionistas o han sido enviadas a museos. Este hecho lo anticipó Barthes para la fotografía de sus padres: *“el amor como tesoro (es) lo que va a desaparecer”*. Al final, todo retrato termina por ser únicamente una afirmación de la muerte, el “sujeto fotografiado” sin su amor y asombro, con el noema extraviado, se convierte en un “objeto fotografiado”, “sujeto” que deviene en “objeto”.

De las fotografías de espíritus se extravió el asombro del noema, esto las dejó, por algún tiempo, en un cajón olvidado de la historia de la fotografía, se convirtieron en simples objetos. Para Barthes era evidente esta posibilidad, la posibilidad de la desaparición del asombro del noema: *“(Y sin duda, el asombro del «Esto ha sido», desaparecerá a su vez.) Ha desaparecido ya. Yo soy no sé por qué uno de los últimos testigos de ello...”*¹⁰⁴

Algo similar le ocurre a nuestras fotografías personales, si toda esa colección de eventos retratados y tan estereotipados de nuestros viajes, cumpleaños, eventos importantes en

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 106.

nuestras vidas dejaran de tener descendientes que reconocieran tal o cual ocasión o tal o cual persona, familiar o amigo entrañable, se convertirían en un montón de fotos sin valor, en objetos del montón, puesto que solo tienen valor para aquel que sobrevive a las personas retratadas y en la medida de que éstos sobrevivientes identifiquen a sus parientes fallecidos, toda foto familiar es en potencia una fotografía de espíritus. Éste es el amor inscrito en el noema barthesiano, que si se pierde, convierte los sujetos fotografiados en objetos.

Diríase que, aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte. Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros - el Otro - me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes.¹⁰⁵

Una vez que la fotografía espiritista ha perdido todos sus testigos, y no existe quien pueda asumirlas con la melancolía de un pariente fallecido, dan pié a ser pura representación de la muerte, la “Muerte en persona” como la nombra Barthes, clasificadas en la historia “dentro de un fichero”. Éste es el infortunio del noema barthesiano. Dejan de ser fotografías familiares para convertirse en objetos de estudio; el amor testimonia el noema “esto ha sido una persona amada”, una vez extraviado o desaparecido, convierten a las fotografías en imágenes reproducibles, clasificables. Las personas dan constancia del amor y sustentan el noema a través ella, cuando ellas fallecen el noema se extravía, entonces las fotografías de espíritus se conciben como objetos listos para todos los “sutiles trucajes”, transformadas en objetos curiosos para aquellos que las observan.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 35.

EL RETRATO, LA MUERTE Y EL TIEMPO



La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.

ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*

Ilustración 9: Albert VonSchrenck-Notzing. *The medium Stanislawa P.:Emmision and resorpcion of an ectoplasmic substance trough the mouth*, 25 January 1913. Gelatin silver print 21.3 x 17.9 cm. Institut für Grenzgebiete der Psycholohyene, Freiburg im Breisgau.

Pareciera aquí que Barthes estuviera hablando en realidad de la fotografía de ectoplasmas, con cualidades como las emanaciones, el tiempo de transmisión, los rayos diferidos, el ser desaparecido, cuerpo, carne y piel que han sido fotografiados; aquí vemos que Barthes combina el uso de vocablos comunes en el espiritualismo con los de la ciencia; en el próximo capítulo veremos cómo los espiritualistas retoman los vocablos de la ciencia para enunciar sus cualidades y logros en la captura de las imágenes. El retrato y la fotografía de espíritus concuerdan cuando, en principio, se trata de hacer coincidir a los vivos con las personas que no están en tiempo presente, las que quedaron en el pasado o están muertas, la cualidad principal de noema de la fotografía es que existieron. El retrato posee la condición de traer al tiempo presente a la persona que estuvo posando frente a la cámara en tiempo pasado.

Y aunque puesta en tela de juicio la veracidad de la fotografía de espíritus, el espiritualismo moderno no cesará su afán de seguir validando su práctica y su veracidad, dando lugar a nuevas formas de fotografiar las manifestaciones espiritistas, ya no a través del retrato sino por medio de lo que se denominó fotografía ectoplasmática aquella en la cual podemos observar a los médiums fotografiados con emanaciones brotando de sus cuerpos:

ectoplasmas¹⁰⁶ (Il. 9). O de otras manifestaciones del espíritu, como las fotografías de fluidos, de los pensamientos, de las sesiones espiritistas, de las auras, de levitaciones o cualquier otro poder visible que realizaran los médiums.

Cabe destacar la manera como Barthes enfrenta la fotografía a partir de su experiencia, “vienen a impresionarme a mí que me encuentro aquí”, “la cosa fotografiada a mi mirada”, “piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”, de tal forma que el retrato por sí mismo (aún cuando no se trate de un retrato espiritista específicamente), posee características fantasmales, por lo menos en la experiencia de quien lo aprecia.

En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable.¹⁰⁷

Existe algo peculiar en el retrato que con el paso de tiempo lo convierte en algo sumamente valorado, una valía personal entablada con quien lo posee. Un retrato vale más en tanto más refleje a la persona, un retrato es una reliquia del pasado que nos acerca más a la esencia de ser amado, más aún cuando la persona ha muerto. El retrato posee en sí de manera implícita un carácter mortuorio y fantasmal, que aparenta acercarnos a la persona fallecida en su ausencia y su distancia, es lejana y distante.

Por eso una fotografía nunca se parece a nada. Porque aquello a lo que supuestamente debería parecerse está a tal punto definitivamente distanciado, alejado, perdido, que ya no hay nada frente a la imagen, la fotografía no tiene nada enfrente, es la sola aparición de la ausencia. De ahí, de esa desaparición por la distancia, proviene la índole "aurática" (espectral, fantasmal) de algunas fotografías, y particularmente de ese tipo de fotografías llamadas retratos.¹⁰⁸

¹⁰⁶ El ectoplasma es una emanación del espíritu a través del médium y para Barthes, *la foto es literalmente una emanación del referente* a través de la cámara, una razón más por la que cabría decir que la cámara es el médium en la fotografía de espíritus, pues captura las emanaciones del espíritu.

¹⁰⁷ Benjamin, *op. cit.*, [6].

¹⁰⁸ Dubois, *op. cit.*, pp. 224-225.

Si la fotografía es una emanación de aquello que estuvo presente, en el retrato de un espíritu, éste es una emanación de la muerte (o del muerto), entonces la fotografía de espíritus es tautológica, pues se registran emanaciones lumínicas (el “espíritu”) de un muerto. Podemos entonces pensar en una “tautología de la muerte” cuando fotografiamos lo que manifiesta la muerte, la fotografía presenta la muerte y ella misma representa la muerte, es la muerte presentando la muerte. Luego de realizar un análisis del significado que la *imago* tenía para los romanos y el sentido barthesiano de la fotografía, Laura González puso a nuestra consideración el funcionamiento social y simbólico de la foto como imagen explicándola a través de una analogía con la *imago* romana, tal como González lo plantea: “*la foto entendida como imago*¹⁰⁹ *funciona como tautología: la realidad y su huella aparecen idénticas (...) la fotografía no es una re-presentación sino una presentación: objeto, verdad, contingencia pura, presencia de realidad.*”¹¹⁰

Si la foto es entendida como *imago* entonces “*todas las fotografías son memento mori. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona.*”¹¹¹ La fotografía está estrechamente ligada a la representación de la muerte. Diversos autores que han buscado la ontología de la imagen fotográfica comienzan por analizarla a partir del retrato, comparándola con la representación de la muerte (sea como *imago*, como gesto embalsamado, como efigie). Un hombre sosteniendo un retrato, parece estar siempre asistiendo a un velorio con el cuerpo del difunto en sus manos, pensando para sí mismo “recuerda que morirás”.

*La imagen que llega a la mente es la de la fotografía como máscara mortuoria. Pero esta misma imagen sirve para recordarnos que la fotografía no es algo único en su supuesta base fenomenológica. La máscara mortuoria significa lo mismo “que ha sido y ya no es” mediante la sustitución mecánica por volúmenes de yeso o de bronce, de las convexidades y concavidades de la carne que acaba de morir.*¹¹²

¹⁰⁹ “Una *imagen*, en Roma, era un objeto material. Con el nombre de *imago* designaban los romanos a una figura de cera que se moldeaba a partir del cadáver de una determinada persona. La *imago* funcionaba como un doble del “cuerpo físico”: (...) la *imago* constituía una mera presencia física y legal.” González Flores, *op. cit.*, p. 130.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹¹¹ Sontag, *op. cit.*, p. 32.

¹¹² Tagg, *op. cit.*, p. 8.

Por su parte Roland Barthes analiza la fotografía en torno al sujeto y la relación con ella, *operator* y *spectator*. La fotografía es el producto, y habla siempre de las fotos en tanto se relaciona con el retrato, que es el que tiene la capacidad de captar el alma por gracia de fotógrafo, cabe decir que la fotografía ha estado asociada desde siempre con la caza y con la muerte: es un juego de quien “dispara”, y quien muere ante dicho disparo es el retratado. Pero esta es una muerte para la posteridad, nuestra imagen nos salva de la finitud de nuestros cuerpos. Entre el sujeto y el infinito se encuentra el noema de la fotografía, irrecusablemente presente y retrasado ya, como la muerte en nuestra condición, entre nosotros y el infinito se encuentra la muerte, sólo la fotografía puede salvarnos de nuestra finitud: “*el fotógrafo da vida a través de este tenue ombligo; si no sabe, ya sea por falta de talento, ya sea por mala suerte, dar al alma transparente su sombra clara, el sujeto muere para siempre.*”¹¹³

Enfrentar nuestra finitud ha sido posible gracias a las terracotas egipcias, a la *imago* romana, a nuestro retrato. El retrato fotográfico es la nueva forma de enfrentar el tiempo. Sin embargo, la imagen no nos salva de la certeza de la muerte, nos afirma nuestra finitud preservándola en el tiempo, nosotros *las almas vivientes* tenemos una muerte que nos llama para convertirnos en *almas no vivientes*, nuestros retratos solo testificarán nuestro paso por el tiempo y dirán: él o ella fue, vivió en tal época, murió en tal fecha, *aquí podemos verlo en su retrato* y sin embargo estaremos supeditados a esos testigos de nuestra existencia, también mortales.

*Ante la única foto en la que veo juntos a mi padre y a mi madre, de quienes sé que se amaban, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás; pues cuando yo ya no esté aquí, nadie podrá testimoniar sobre aquel amor: no quedará más que la indiferente Naturaleza.*¹¹⁴

Barthes también habla sobre el tiempo y la muerte de la fotografía, entendida como su duración física; donde el soporte, la duración del soporte, la fotografía análoga y los testigos del amor que los condujeron a conservar nuestro retrato también tienen una *muerte llana*, tienen una duración, son mortales y con ellos muere el amor y la certificación. Nuestros retratos pasarán al grupo generalizado de las imágenes que se trivializan, que pueden ser clasificadas,

¹¹³ Barthes, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

enumeradas, coleccionadas, admiradas quizá como curiosidades. Lo mismo le sucedió a las primeras fotografías de espíritus.

Sólo *La foto del invernadero*, como fotografía nunca mostrada pero descrita por Barthes, había pasado a la historia en la medida en que *La cámara lúcida* lo había hecho; pues fue inspiración de un gran pensador, semiólogo, filósofo de la imagen. Las fotografías de espíritus, por el contrario, fueron por mucho tiempo objetos de rara naturaleza, borrados de los libros de historia, vergüenza del ingenio y la imaginación. El retrato no puede esconder su vínculo con la muerte, la fotografía de espíritus pareciese un chiste mal contado y después explicado por el descubrimiento del truco fotográfico, ésta fue quizá la razón de que la historia se avergonzara de dicho género, si es que así puede llamársele; es quizá una afrenta absurda contra la crisis de la muerte.

Existen evidencias de que en los actuales territorios de Siria, Jordania e Israel, desde el neolítico, alrededor de siete mil años antes de nuestra era, comenzó una relación entre imagen y muerte. Se decoraban los cráneos (haciéndolos parecer de nuevo “humanizados”), de los parientes fallecidos luego de ser llevados a lugares en los que pasaban el tiempo necesario para la descomposición de sus cuerpos; posteriormente, eran enterrados en el piso de los asentamientos, para luego ser reincorporados haciéndolos partícipes de eventos sociales importantes. Sus cráneos adornados constituían la imagen sustituta de estos familiares fallecidos. Este hecho es reconocido por Hans Belting como un antecesor de las funciones de la imagen en relación con la muerte¹¹⁵, así era previsto también por Barthes cuando reflexiona sobre la fotografía. Sobre todo porque estos rituales, desaparecidos en la vida moderna, tenían que ser sustituidos por nuevas formas de imagen, en este caso, la fotografía.

Porque la Fotografía debe tener, históricamente, alguna relación con la «crisis de muerte» que comienza en la segunda mitad del siglo XIX; y yo preferiría por mi parte que en vez de volver a situar una vez más el advenimiento de la Fotografía en su contexto social y económico nos interrogásemos también sobre el vínculo antropológico de la Muerte con la nueva imagen. Pues es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso,

¹¹⁵ Cfr. Belting, *op. cit.*, p. 186 y ss.

*deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida.*¹¹⁶

En el retrato también operan algunas condiciones que pueden ser percibidas, como que la sola presencia de la cámara modifica un hecho, el cual a su vez manifiesta esa transformación, donde el fotógrafo es percibido por el retratado que posa frente a la cámara al notar su presencia.

*Los dos últimos procedimientos que cita Barthes son "la pose" y "los objetos". Ambos son variantes de un mismo concepto, ya que el mismo Barthes llama a "los objetos" "pose de los objetos". Para él sólo en ciertas fotografías, y en una cierta medida, los personajes y los objetos producen una significación extra, que va más allá de sus simples apariencias.*¹¹⁷

Esta pose de los objetos, o en este caso de los espíritus, marcará notablemente las diferencias entre los distintos fotógrafos de espíritus, de aquellos que fueron catalogados de fraudulentos como Mumler y Hudson a diferencia de aquellos que asumieron que sus fotografía eran una forma de entretenimiento como Buguet, o aquellos que lograron que el mundo de los muertos y los vivos mantuvieran una aparente diálogo como el que menciona Jacob Bañuelos, en la fotografía *Woman's spirit behind table with photograph*, parece establecerse un diálogo "espiritual" en el interior de la propia imagen.¹¹⁸ (Il. 10)



Ilustración 10: *Woman's spirit behind table with photograph*, ca. 1865. Albumen print *carte-de-visite* 9.8 x 5.6 cm. George Eastman House Collection.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹¹⁷ Beceiro, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁸ Bañuelos, *op. cit.*, p. 42. Véase: Il.34

Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El Operator es el Fotógrafo, Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidólón emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.¹¹⁹

Todo recuerdo tiene algo de fantasmal. Traer recuerdos de la memoria es representar el pasado. La fotografía como memoria también trae al presente espectros del pasado, aparecidos en un tiempo presente que no les pertenece. Sobreviven en el recuerdo del papel y de nuestra memoria, ésta es la misma instancia que sobrecoge a Barthes respecto a la fotografía de su madre.¹²⁰

En este capítulo hemos podido constatar el vínculo existente entre la fotografía, el amor y la muerte, tomando en todo momento la fotografía como un índice, una huella de aquello que estuvo presente, de una conexión física que desaparece y se vuelve distante en la representación, quedando tan solo la afirmación del pasado y de la muerte. A partir de las comparaciones establecidas entre la creación del dibujo de Dibutades, *La foto del invernadero* y la fotografía de espíritus, pudimos constatar la importancia del vínculo afectivo que rodea a la representación ante la instancia de la muerte y de la relación amorosa que rodea los orígenes de la representación y su continuidad en la representación fotográfica.

Para lograr lo anterior, hicimos comparaciones entre la manera como fue realizada la primera imagen mítica realizada por Dibutades con el fin de destacar la conexión física que

¹¹⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁰ “La representación de la huella no es una simple presentación, ni una representación, ni una imagen: toma cuerpo, hace concordar ese gesto con la palabra, relata y se inscribe en un paisaje. Los fantasmas han sobrevivido, son representificados, aparecen en toda su palabra fenomenal, fantástica, es decir, espectral (sobrevivientes-aparecidos).” Derrida, Jacques. “El cine y sus fantasmas” entrevista realizada en París el 10 de julio de 1998, por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, la otra, el 6 de noviembre de 2000, por Thierry Jousse. Transcripción y edición Stéphane Delorme, traducción de Fernando La Valle. Publicado en Cahiers du cinéma, n° 556, abril 2001.

existe entre el representado y su imagen. Posteriormente pudimos hacer una comparación de esa relación amorosa establecida entre Barthes y la fotografía de su madre; y, finalmente entre los consumidores creyentes de que la fotografía de espíritus certifica el encuentro con sus parientes fallecidos.

Encontramos que todos ellos toman la fotografía como un reemplazo, cuando la fotografía es vista como un documento, una prueba de los hechos y los acontecimientos del pasado y como sustituto del representado, es a final de cuentas un sustituto en el tiempo presente que afirma la existencia del tiempo pasado, la foto es una certeza.

Pudimos notar que una vez que se ha otorgado ese valor de certidumbre a la fotografía es posible explotar el vínculo afectivo; que el amor unido a la indeseada muerte del ser querido, dio como resultado: la realización de la efigie del amado de Dibutades, la indagación exhausta de la experiencia de Barthes y la comercialización y demanda desmedida de la fotografía de espíritus en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, que la muerte aunada al sentimiento amoroso, es catalizadora de ese furor por documentar, reencontrarse o comunicarse con el ser amado fallecido. Y que, indiscutiblemente, la fotografía es vista como una constatación de la muerte, y en tanto indicial, demuestra unión y separación del referente, afirma el pasado por medio de su registro y representación en el presente.

CAPÍTULO 2

FOTOGRAFÍA, CIENCIA Y RELIGIÓN

Durante gran parte del siglo XIX los defensores del espiritualismo imaginaron que estaban salvando la religión a través de la ciencia. [...] Esta tendencia universalizada se amparó bajo una visión iluminada por el universo científico y regido por leyes naturales. Así, todos los fenómenos espirituales podían ser explicados a través de la investigación científica.

PAUL FIRENZE, "Spirit Photography"

En el siguiente capítulo, mostraremos las relaciones entre ciencia, religión y fotografía. Dado que el espiritualismo se fundamenta en la imagen fotográfica como herramienta científica, y de que históricamente muchos avances científicos han sido sustentados por la imagen, expondremos sus antecedentes en los vínculos establecidos entre la representación y el conocimiento. Comenzaremos analizando la filosofía epistémica de Platón, retomando los vocablos griegos que se utilizaron para designar las imágenes en el proceso cognitivo. A partir de una comparación establecida entre la epistemología platónica y el espiritualismo moderno trataremos de entender las situaciones en que se encuentran los creyentes en la fotografía de espíritus y sus productores.

Veremos la influencia del platonismo en el pensamiento occidental, principalmente en el ámbito religioso y en la concepción de la inmortalidad del alma, clave fundamental en la creencia de que es posible comunicarse con los muertos y del papel de la fotografía como evidencia científica, basada en la credibilidad otorgada a la imagen técnica producto de la cámara fotográfica. Y finalmente, estudiando la relación de la fotografía con la religión, retomaremos algunos acontecimientos de gran relevancia tanto para el cristianismo como para el espiritualismo moderno, destacando el valor indicial inscrito en la imagen fotográfica que estudiamos en el capítulo anterior. Finalizaremos analizando la imagen fotográfica y sus posibilidades interpretativas retomando la visión flusseriana como eje dentro de este último análisis de las fotografías espiritistas.

LA CAVERNA Y LA CAJA OSCURA

Más conocida es la conexión entre visión y razón en la cultura griega. Platón hablará de la “idea” (gr. ιδέα) como algo eminentemente visual, tomando la palabra según el sentido de su raíz griega, ιδ o “vid” en latín; idea sería “ver la realidad” a través de la “imagen del espíritu” o icono (gr. εικων). Así, en la esfera de lo lingüístico podemos observar cómo los conceptos de idea, visión y racionalidad constituyen distintas facetas de un mismo modo de relación con la realidad de nuestra cultura.

LAURA GONZÁLEZ, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*

La relación entre las apariencias (*eikón*) y el conocimiento (*Idea*) a través de la representación tiene sus orígenes en la epistemología platónica, esto refuerza el papel que juegan en la representación y las sombras¹²¹, por ejemplo en el fisionotrazo como instrumento que guarda una apariencia realizada a partir de una sombra para la posteridad y trasladará sus cualidades a la relación entre la fotografía y el conocimiento; en ella podemos ver la asociación de las sombras como un elemento propio a la fotografía, ese elemento que precede a la verdad, donde la sombra es el cordón umbilical que une a la persona con su fotografía; el mismo Talbot fue alabado porque logro que “*la cosa más perecedera de todas, una sombra, símbolo de todo lo fugaz se convierte en una imagen que habrá de permanecer eternamente;*”¹²² o como lo mencionaba Barthes, destacando que ésta es el eco visual de lo que “ha sido” la duración de esta sombra que subsiste más que la substancia (el objeto fotografiado)¹²³. El fisionotrazo es un precedente de la imagen fotográfica que retrataba personas a partir de las sombras.¹²⁴

Lo mismo puede decirse de las imágenes grabadas producidas por el fisionotrazo - el aparato de trazado de perfiles que durante un breve

¹²¹ En la caverna platónica esas apariencias son realizadas por medio de sombras proyectadas sobre una superficie al fondo de ella.

¹²² Citado por Belting, *op. cit.*, p. 228.

¹²³ Barthes, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁴ “Robert Rosenblum ha elaborado una breve pero útil historia de las representaciones del origen de la pintura en la historia del arte europeo. Señala que la historia de la doncella corintia fue raramente ilustradas antes de los años setenta del siglo XVIII, pero gozó de una considerable popularidad desde entonces hasta los años veinte del XIX, para después volver pasar de moda. Este período de popularidad coincidió con el desarrollo de tecnologías de retrato “automático” como la máquina de siluetas y el fisionotrazo. Y también coincidió claramente con las primeras concepciones de la fotografía y con los primeros experimentos en relación a ella.” Batchen, *op. cit.*, p. 117.

periodo estuvo de moda-, dado que fue, en cierto sentido, el precursor ideológico de la fotografía en cuanto que la base mecánica y la reproductibilidad de sus imágenes no solamente garantizaba su relativo bajo precio y su disponibilidad, sino que también fue considerado en su tiempo, finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, como la fuente de una verdad que las imágenes convencionales no poseían.¹²⁵

Para reflexionar sobre la teoría platónica, la cual utiliza las sombras como base fundamental en la explicación de las relaciones que establecemos con las representaciones del mundo, partiremos de tres antecedentes que nos conducirán en este capítulo; el primero, que la cámara fotográfica es un producto tecnológico que surgió a partir de descubrimientos y avances científicos; el segundo, que el espiritismo es una forma de religión que busca mantener contacto con las personas fallecidas, hecho que implica aceptar que las almas son inmortales, y el tercero, que las fotografías han sido utilizadas en la ciencia para respaldar algunos descubrimientos científicos.

Considerando que las sombras reflejadas en la caverna son el primer elemento del conocimiento, el cual ha sido identificado como el componente común en la construcción teórica de la ciencia y las artes y que la relación con los orígenes, entendidas éstas como “las sombras”, caracterizan la historia de la representación en occidente¹²⁶. Basándonos en que las sombras proyectadas son imágenes sustitutas del mundo de las Ideas platónico y que las fotos espiritistas son imágenes que representan y demuestran la existencia del mundo de los muertos, expondremos las coincidencias entre la teoría del conocimiento de Platón y el espiritismo moderno, comparando la relación existente entre las sombras y los prisioneros de la caverna con la fotografías de espíritus y sus consumidores, ya que en ambos mundos, en el de las Ideas y en el de los muertos, se tiene una referencia “visual”, producto de una tecnología y sus operantes quienes fabrican artificios¹²⁷ (sombras o fotos de espíritus) y que son percibidos en una condición de ignorancia,¹²⁸ tanto por los hombres atados como por los creyentes en la fotografía espiritista.

¹²⁵ Tagg, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁶ Victor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra*, traducción de Anna María Coderch, Madrid: Siruela, 1999, p. 10.

¹²⁷ Para Platón, quienes proyectan esos artificios (las sombras) son unos personajes que se encuentran detrás de un muro sujetando modelos de piedra o madera; los artificios de los fotógrafos son las fotos espiritistas.

En el libro VII de la República encontramos la alegoría de la caverna, con la cual Platón nos introduce a su teoría del conocimiento, en ésta se encuentran unos personajes atados de pies y manos con la mirada dirigida hacia el fondo de la caverna, sobre el que se proyectan las sombras de ciertos objetos (de madera o piedra) manipulados por otros personajes. Éste es para Platón el mundo de la mimesis (el de las sombras reflejadas) que está tenuemente iluminado por una llama, o un fuego. Aquí, oscuridad y luz son los elementos presentes donde las sombras son percibidas gracias a la iluminación que nos proporciona el fuego. Ésta es una tecnología primaria, donde las proyecciones producen sombras y el mundo de la mimesis es el mundo de las apariencias en el cual vivimos, según Platón.

Es la célebre "Alegoría de la Caverna". Oímos hablar más de personas que de objetos; prisioneros amarrados en el fondo de una caverna -con la cabeza forzosamente vuelta hacia ese fondo- sobre el que se proyectan objetos que imitan a los reales, llevados en vilo por gente que no se ve (a raíz de una tabique que la oculta), y que los prisioneros toman por reales. Se plantea la hipótesis de la liberación de un prisionero, que es obligado a ir hasta la luz, donde primeramente se enceguece, hasta que se habitúa y puede ver la realidad como es, e incluso llega a ver el sol, que es lo que confiere (como el relato del Sol) la existencia y la visibilidad a los objetos reales. En este punto parecen confluír los otros relatos. Al volver a la caverna sufre un enceguecimiento que le puede costar caro, debido a las burlas de sus compañeros, pero Platón sugiere distinguir el enceguecimiento del que llega a la luz y el que vuelve de la caverna, para que pueda juzgar con más tino. Finalmente, concluirá que a pesar de todo, hay que volver a la caverna y persuadir a los demás prisioneros respecto de dónde está la verdadera realidad: en una palabra, liberarlos.¹²⁹

En la caverna de Platón, las sombras son producto de una proyección (una tecnología primitiva), realizadas por unos personajes que ponen modelos de madera y piedra (son escenas construidas), mostrándoles, a los prisioneros atados, las sombras de los objetos que ellos manipulan. La proyección es un acto pre-fabricado similar a la fotografía espiritista; el artificio de representar las cosas por sus símiles se compara con el fotógrafo cuando crea espíritus de las personas fallecidas, con cualidades vaporosas y fantasmales. En la caverna platónica sólo

¹²⁹ Conrado Eggers Lan, *El sol, la línea y la caverna*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2000, p. 10.

quienes salen de ella podrán conocer la verdad, (en el mundo de las Ideas), e identificarán el engaño de las sombras. En la fotografía espiritista sólo los fotógrafos y los escépticos que sepan de la manipulación de las imágenes sabrán de los trucos que se utilizan para generar esos espíritus. La cueva actúa como una caja oscura gigantesca que permite el paso de la luz, donde son proyectadas las sombras de algunos objetos sobre un fondo, una superficie, donde se pueden ver las *imágenes maravillosas* del mundo exterior.

514 a Representate hombres en una morada subterránea en forma de caverna que tiene la entrada abierta en toda su extensión a la luz (donde sólo se puede) permanecer allí y mirar sólo delante de ellos,

b [...] y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos (donde otros escondidos se disponen) para mostrar, por encima del biombo, los muñecos...

[...] y a lo largo del camino suponte que ha sido construido un tabiquillo parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de las cuales exhiben aquéllos sus maravillas.

La República ¹³⁰

El biombo y los muñecos son las herramientas que permiten fabricar las sombras. En la fotografía, la cámara y las superficies sensibilizadas son las herramientas que permiten a los fotógrafos fabricar las fotografías de espíritus y en este sentido, ambos, titiriteros y público, pueden ser comparados con fotógrafos espiritistas y consumidores creyentes de esas imágenes. Y dado que la cámara fotográfica es una herramienta tecnológica que permite acceder a un mundo invisible para hacer visible lo invisible, lo hace de la siguiente manera: hace visibles los espectros, el espíritu de las personas fallecidas y comparte también la idea platónica de la invisibilidad del alma.

79 b - ¿Y qué el alma? ¿Es perceptible por la vista o invisible?

- No es visible al menos para los hombres, Sócrates.

Fedón ¹³¹

¹³⁰ Platón, Diálogos IV, *República*, traducción, introducción y notas de Conrado Eggers Lan, Madrid: Gredos, 1986 (todos los diálogos citados corresponden a esta traducción).

¹³¹ Platón, Diálogos III, *Fedón, Banquete, Fedro*, traducciones, introducciones y notas de C. García Gual et. al., Madrid: Gredos, 1986 (todos los diálogos citados corresponden a esta traducción).

Los fotógrafos espiritistas son concedores de la manipulación de sus imágenes, y aunque otros pretenden desenmascararlos, no siempre logran develar los artificios fotográficos de los que se valen, aunado a que los clientes siguen creyendo en la autenticidad de esas imágenes. Al igual que los hombres atados en la caverna, su condición de ignorancia no les permite discernir que las sombras proyectadas y las fotografías de espíritus son artificios. Ambas nos muestran la existencia o reflejo de otro mundo, los consumidores de las fotografías de espíritus, similares a las personas atadas, creen que el artificio es real.¹³² Lo mismo les sucede a los habitantes de la caverna.

*515 c Entonces no hay duda -dije yo- de que los tales no tendrán por real
ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados.*

La República

La caverna, se ha dicho, puede compararse con la tecnología de la cámara, ya que la foto impresa nos muestra, gracias a la óptica y la química, apariciones de personas fallecidas del mismo modo que a los presos de la caverna se les muestran esas *maravillas* creadas a semejanza de las cosas reales. O bien, podemos compararla a una especie de cinematógrafo subterráneo rectangular en que los espectadores están sentados de espaldas a la puerta y de cara a una pared, observando la proyección de imágenes que parecen reales. En ambos casos se exhiben “representaciones” donde el ojo es el medio del que disponen para “conocer la realidad”. Quienes miran las fotos espiritistas y los hombres atados al fondo de la caverna, son testigos de objetos artificiales, pues las sombras de los objetos y los espíritus en los retratos son producto de una elaboración. La fabricación permite la posibilidad del engaño en el cual el conocimiento es errático, los hombres de la caverna viven en el “mundo de las sombras”, y los consumidores de fotografías espiritistas viven en el engaño y la idolatría.

La fotografía de espíritus, entendida como imágenes fabricadas, revela una postura escéptica, sin embargo, muchos fueron los casos registrados en que las personas, aún con las evidencias del fraude del que habían sido víctimas, insistieron en afirmar y seguir creyendo que las fotos de los espíritus de sus seres queridos no eran un truco, sino una verdadera prueba de la existencia de sus seres queridos en “el más allá”. Ésta es la misma reacción que encontramos

¹³²“Lo terrible del prisionero de la caverna no es su encierro sino su ignorancia, el hecho de pensar que la sombra es lo verdaderamente real sin ser capaz de descubrir que no es sino una imagen o reflejo de un objeto que desconoce, pero que puede vislumbrar gracias a esa figura que al mismo tiempo, oscurece la realidad de la que procede.” Ignacio García Peña, tesis doctoral: *El jardín del alma: mito, eros y escritura en el «Fedro» de Platón*, España: Universidad de Salamanca, 2009 p. 355.

en la alegoría de la caverna respecto a los personajes que vivían atados en el fondo de ella cuando se sabe que si alguno que ya hubiera contemplado las cosas fuera de ella, le quisiera hacer salir, se opondrían rotundamente. Es el mismo caso en que, aun sabiendo que la foto de espíritus es producto de la manipulación fotográfica, se empeñaban en atribuirles veracidad. Que alguien explique el fraude, no implica que decida dejar de creer en las sombras o los espíritus.¹³³

*517 a ¿Y no matarían, si encontraban manera de echarle mano y matarle,
a quien intentara desatarles y hacerles subir?*

La República

Nos encontramos ante una situación en la cual la fe y la ignorancia no pueden ser destruidas por ningún argumento. El célebre caso de las fotografías de espíritus está lleno de ejemplos al respecto. Cierta fotografía declaró públicamente que todas las fotografías de espíritus suministradas a sus clientes fueron obtenidas fotografiando maniqués que habían servido como modelos. Los clientes del espiritualista sostuvieron enérgicamente que reconocieron perfectamente en las fotografías a sus familiares difuntos. Este ejemplo de extrema obstinación de fe nos ayuda a poder comprender el poder de una creencia. Esto mismo es lo que afirma Platón en el diálogo anterior, la idea de sacarlos de su ignorancia a través de argumentos y pruebas no es suficiente para que quieran salir de ella, subir a través de la caverna significaba salir a conocer la verdad, el mundo de las Ideas, lo que de ser posible evitarían a toda costa.

En el caso de los creyentes, como los hombres de la caverna, tienen ataduras, solo que éstas son psicológicas, el dolor por la pérdida de un ser amado, de un familiar arrebatado por la muerte, de la persona que se encuentra en la penosa búsqueda de recuperar lo perdido, es lo que los motiva a querer establecer comunicación con el “más allá”, con el mundo de los muertos y creer en la fotografía de espíritus, o acaso,

*[...] no es suficiente que, para la pobre madre, cuyos ojos cegados con
lágrimas, vea una impresión de cortinas redondeadas o de algo así como*

¹³³ En junio de 1875 Buguet fue procesado por fraude. Y aunque confesó que a escondidas realizaba una doble exposición de sus placas utilizando a maniqués o a sus asistentes de estudio vestidos entre cortinas, su negocio siguió dando frutos varios años posteriores. Cfr. Jolly, *op. cit.*, p. 22.

*una de niebla, que representan una cara, como un bebé vestido: ella acepta el retrato de espíritus como una revelación del mundo de los muertos.*¹³⁴

Del modo anterior podemos comparar la teoría epistemológica de Platón, y la fotografía espiritista, considerando que la caverna platónica, pensada como una tecnología primitiva se asemeja a la cámara fotográfica, la cual ha sido una herramienta utilizada para captar imágenes de las manifestaciones de los espíritus, y que, en sus inicios, sirvió como testimonio científico para comprobar la existencia del “mundo de los muertos”. La fotografía intentó dar validez científica al espiritualismo actuando como el medio capaz de mostrar lo que el ojo humano no puede percibir a simple vista, este es el “mundo de los muertos”, del cual se tenía “conocimiento” pero que hacía falta comprobar.¹³⁵

Si los creyentes en la fotografía de espíritus pueden ser comparados con los prisioneros de la caverna platónica, es en la medida en que ambos son prisioneros, los unos atados a un sentimiento melancólico, respecto a la muerte de sus seres queridos; los otros, atados de pies y manos al fondo de la caverna. Ambos, víctimas de su condición, viven creyendo en las representaciones de los espíritus o en las sombras proyectadas como una realidad incuestionable. Es una relación paralela, en la cual los espíritus fotografiados son a los creyentes como las sombras a los hombres atados; en ambos casos, los sujetos se encuentran ante una representación de algo que no está presente, es una proyección de algo que se encuentra en “otro mundo” y ambos son víctimas de la ignorancia.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁵ Cuando la cristiandad fue juzgada, no sólo por la crítica bíblica sino por el materialismo y el racionalismo científico, el espiritualismo, de carácter polémico y sensacionalista, fue postulado como religión; las personas buscaron la confirmación de que había algo más en este mundo. El *Spirit-rapping* era una prueba de que existían seres invisibles que habían sobrevivido a la muerte, fenómeno que fue especialmente consolidado con la llegada de la Guerra Civil estadounidense, cuando las mujeres se encontraron sin sus esposos o sus padres.

EL PHANTASMATA PLATÓNICO

Tanto en el entorno griego como en el entorno latino, el término “eidolon” significaba inicialmente “fantasma de un muerto”, “espectro”, y después “imagen” o “retrato” de una persona, desaparecida o no. Por otro lado, el vocablo latino imago se refería originalmente a la representación figurada del rostro de un difunto o a la mascarilla que se hacía sobre su rostro, pero terminó por significar cualquier tipo de imagen de la figura humana.

FERNANDO ZAMORA, *Filosofía de la imagen*

Entender la teoría platónica del conocimiento, en la cual las imágenes juegan un papel determinante para acceder a él, nos incita a realizar una reflexión sobre los vocablos que, posteriormente, serán ampliamente utilizados en la doctrina del espiritualismo tales como fantasma y fantasía, mismos que poseen una conexión heredada de las palabras *eikón*, *phantasmata* y *phantastiké*. Estas palabras, como veremos a continuación, se refieren al tipo de imágenes, su elaboración y su semblanza, y son utilizadas en la teoría platónica para designar las acciones o relaciones establecidas entre el mundo de las apariencias y el mundo de las Ideas, como podemos apreciar en el siguiente diálogo:

236 a EXTR. - *¿No será justo llamar figura (eikón) al primer tipo de imitación pues se parece al modelo?*

TEET. - *Sí.*

b EXTR. - *¿Y esta parte de la técnica imitativa no deberá llamarse tal como antes dijimos, figurativa?...*

EXTR. - *¿Y qué? Lo que aparece como semejante de lo bello sólo porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiera contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud, no diría que se le parece, ¿cómo se llamará? Si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será una apariencia (phantasmatha)?*

El Sofista ¹³⁶

¹³⁶ Platón, Diálogos V, *Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, traducción, introducción y notas de Ma. Isabel Santa Cruz et al., Madrid: Gredos, 1988 (todos los diálogos citados corresponden a esta traducción).

Comencemos la comparación con la foto del ya fallecido retratado como espíritu, el cual es semejante con su imagen verdadera (*eikón*), la representación fantasmal es una manera icónica de representarlo como espectro; es la imagen translúcida y etérea (aquella que aparenta parecerse, sin ser realmente) y se le puede asociar al *phantasmatha* platónico si como apariencia, el aparecido ha sido puesto en el retrato como un “espíritu” o “espectro”, y como *eikón* en la representación platónica, que constituyen, para los escépticos y para Platón, una copia falsa. En resumidas cuentas, el espíritu retratado también termina siendo llamado *fantasma o espectro* en términos coloquiales, y esta denominación lleva ya una carga escéptica, donde el fantasma es el “aparecido”, es pura apariencia, no es la persona en sí. Se parece pero no es, de la misma manera como Platón ejemplifica las estatuas, las que, al ser elaboradas, por la parte superior son más grandes, y que al ser observadas desde abajo, “aparentan” tener las proporciones que les corresponden a una percepción normal, pero que si se observan bien son pura apariencia (*phantasmata*).¹³⁷ Añadamos el hecho de que, para Platón, a la acción del arte que crea esa semblanza se le denomina *phantastiké*, una acción realizada a través de una técnica que crea esas apariencias (*eikòn*) o sombras (*phantasmatha*). *Phantastiké* es una acción, bajo una técnica que nos lleva a la creación de representaciones, sean estas *eikón* o *phantasmatas*.

236 c EXTR, - ¿Y esta parte no es la mayor, no sólo de la pintura, sino también de la técnica imitativa en general?

T EET. - ¿Y cómo no?

EXTR. - Para esta técnica que no produce imágenes, sino apariencias, ¿no sería correcto el nombre de técnica simulativa (*phantastiké*)?

El Sofista

Las fotos de espíritus son un producto de la fantasía, de una manera de producir fantasmas o espectros, de una forma de fantasear. Una interpretación paralela es el hecho de que *phantastiké* es a su vez una acción realizada de una forma específica, arte y técnica de fantasear, de crear apariencias (una técnica simulativa); el “foto-espiritismo”, entre muchas

¹³⁷ “El arte griego clásico tuvo en cuenta las dimensiones mudables que derivan del movimiento orgánico, el escorzo resultante del proceso de la visión, y en fin, la necesidad de corregir, en ciertos casos, la impresión óptica del observador por medio de ajustes “eurítmicos”.” Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 84.

otras técnicas, sería el que lleva a crear fotografías de espíritus.¹³⁸ Un ejemplo de ello sucedió cuando Mumler le contó a P.T. Barnum, un famoso hombre de espectáculos que combinaba la fantasía y la ciencia con el entretenimiento, cómo había creado el efecto fantasmal.¹³⁹ Podríamos decir que Mumler perpetraba la *phantastiké* platónica, como una destreza para crear semejanzas, comparable con los personajes de la caverna que sujetan los muñecos de madera o piedra, que hacen proyectar sombras (*phantasmathas*). Ese proyectar las sombras, con las cual compara Platón la realización de la imágenes, es realizada con “utensilios y figurillas” que permites realizar esos *phantasmathas*, del mismo modo que algunos fotógrafos espiritistas utilizarán no sólo retratos de personas sino maniqués con pelucas que montarán en las fotografías.

515 a - Imagínate ahora que, del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales, hechos en piedra y madera y de diversas clases: y entre los que pasan unos hablan y otros callan.

- Extraña comparación haces, y extraños son esos prisioneros.

La República

Por su parte, el recuerdo originado por la semejanza entre la persona y “su espíritu”, hace que no importe la exactitud, como lo demuestran las fotos creadas a partir de maniqués, la semejanza no implica lo idéntico, es por esta razón por la cual tanto para las fotos de espíritus como para Platón, la reminiscencia, el recuerdo vago a partir de las cosas que son semejantes lleva a la identificación del ser amado. El retrato de “un espíritu” es parecido a aquella persona que se recuerda, es desigual pero se identifica de similar manera. Lo igual sería tener al pariente en persona. La apariencia, es tener el retrato del espíritu. Es un aparecido que se “parece” al que estaba vivo.

74 a ¿Entonces no ocurre que, de acuerdo con todos esos casos, la reminiscencia se origina a partir de cosas semejantes, y en otros casos también de cosas diferentes?

- Ocorre.

¹³⁸ Ésta es una forma de fotomontaje, dobles exposiciones, dobles impresiones o cualquier otro artificio fotográfico que se encuentra entre la variada posibilidad de crear apariencias en el mundo de la fotografía.

¹³⁹ Jolly, *op. cit.*, p. 15.

- Así que, cuando uno recuerda algo a partir de objetos semejantes, ¿no es necesario que experimente, además, esto: que advierta si a tal objeto le falla algo o no en su parecido con aquello a lo que recuerda?

74 c - ¿Qué? ¿Las cosas iguales en sí mismas es posible que se te muestren como desiguales o la igualdad aparecerá como desigualdad?

-Nunca jamás, Sócrates.

- Por lo tanto, no es lo mismo -dijo él- esas cosas iguales y lo igual en sí.

- De ningún modo a mi me lo parece, Sócrates.

- Con todo -dijo-, ¿a partir de esas cosas, las iguales que son diferentes de lo igual en sí, has intuido y captado sin embargo el conocimiento de eso?

- Acertadísimamente lo dices -dijo.

- ¿En consecuencia, tanto si es semejante a esas cosas como si es desemejante?

- En efecto.

El Fedón

Para Platón, este recuerdo es de una vida anterior en la que se contemplaron las Ideas, es una forma de conocimiento nato. Siguiendo con el mismo ejemplo, es posible pensar en reconocer a partir del recuerdo. Reconocer a un ser querido es factible por el recuerdo de su persona cuando estuvo viva, pues ya nunca estará presente y esto permite también el engaño al pretender que el “espíritu” de la fotografía es tan parecido que se afirma que es la persona misma.

76 a - Entonces ya se nos mostró posible eso, que al percibir algo, o viéndolo u oyéndolo o recibiendo alguna otra sensación, pensemos a partir de eso en algo distinto que se nos había olvidado, en algo a lo que se aproximaba eso, siendo ya semejante o desemejante a él. De manera que esto es lo que digo, que una de dos, o nacemos con ese saber y lo sabemos todos a lo largo de nuestras vidas, o que luego, quienes decimos que aprenden no hacen nada más que acordarse, y el aprender sería reminiscencia.

El Fedón

La *phantastiké* platónica actúa como un verbo cuyo resultado es la fantasía. La imagen fantástica es el resultado de fantasear tal como las fotografías de espíritus realizadas a semejanza de las personas vivas son producto del acto de fantasear de los fotógrafos. La *phantastiké* platónica es similar, en el sentido de que se crea fantasía a partir de la semejanza. En la fotografía espiritista, el fotógrafo se equipara al artista platónico, al pintor que engaña a quienes se dejan llevar por la copia de la copia, los espíritus son en este sentido, copias de las personas cuando se encontraban vivas. La fotografía espiritista copia los rasgos de una persona y a partir de ella crea el fantasma o el aparecido, se fantasea a causa del acto creador denominado: *phantastiké*.

598 b - Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que a parece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

- De la apariencia.

- En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad. Según parece; y todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen (phantasmata). Por ejemplo, el pintor, digamos. Retratará a un zapatero, a un carpintero y a todos los demás artesanos, aunque no tenga ninguna experiencia en estas artes. No obstante, si es buen pintor, al retratar a un carpintero y mostrar su cuadro de lejos, engañará a niños y a hombres insensatos, haciéndoles creer que es un carpintero de verdad.

La República

En Platón la imagen visual (*eikón*) se relaciona con la imitación (*mímesis*) y ésta es descalificada como mentira, engaño, seducción, irracionalidad y corrupción de las almas. El *eikón* pertenece al mundo de las apariencias, y no es más que una imagen física de las "Formas" o "Ideas" (*eidé*) no sensibles, sino inteligibles. Estas "Ideas" no se captan con los ojos corporales, sino con los ojos del espíritu; y no son conceptos abstractos, sino formas eternas, inmutables.¹⁴⁰ Por su parte, las imágenes visuales (*eikón*) poseen una carga negativa, atribuida al mundo de las sombras, similar al mundo de los fantasmas y los espíritus; las imágenes son utilizadas para el

¹⁴⁰ Zamora Águila, *op. cit.*, p. 118.

engaño, aprovechándose de la ignorancia o la irracionalidad de las personas a quienes se les presenta. No saber de los artificios de los que se valen los fotógrafos o como diría Platón, *no saber de las artes* de estos personajes, hizo creer (para algunos) que la foto espiritista era verdad. Y éstas, son entonces *phantasmata* en el sentido platónico, imágenes del mundo de los muertos para engañar y seducir a sus consumidores valiéndose de su ignorancia en el proceso de su fabricación (*phantastiké*). Fantasmas producto de la fantasía, falsedad.

264 c EXTR. - *Habíamos dividido en dos formas la técnica de hacer imágenes: la figurativa (eikón) y la simulativa (phantasmata).*

TEET. - *Sí.*

EXTR. - *Y habíamos dicho que resultaba problemática la ubicación del sofista en una de ellas.*

TEET. - *Así era.*

EXTR. - *Y cuando enfrentábamos ese problema, nos invadió un vértigo aún mayor al aparecer el argumento que cuestionaba todas estas cosas, según el cual no había en absoluto ni figura, ni imagen, ni apariencia, pues lo falso no existe de ningún modo, nunca, ni en parte alguna .*

TEET. - *Dices la verdad.*

EXTR. - *Pero ahora que se ha mostrado que hay tanto discurso como pensamiento falsos, está permitido que haya imitaciones de las cosas, y que de dicha disposición surja una técnica engañadora.*

TEET. - *Está permitido.*

El Sofista

Los espíritus, además de poseer ese carácter fantástico de la magia o de lo divino, perteneciente al mundo de las sombras denominadas *phantasmata*, se refieren a las sombras donde los prisioneros dejan la cueva en la alegoría de la caverna. La sombra representa la negatividad, lo marginal y subordinado, ahí no hay verdad. “Sacar a la luz” es en el mito platónico una literalidad si se refiere a los personajes que habitan la caverna de donde hay que sacarlos a la luz para conocer la Verdad o el Bien. El “mundo de las sombras” tiene una carga negativa, es sinónimo de ignorancia, del mal; acceder al mundo de las Ideas es acceder al Bien, al conocimiento y a la razón. Esta carga negativa expresada hacia el mundo de las sombras se

conservará en el mundo occidental y será heredada, como veremos en el siguiente apartado, por el cristianismo.

602 b - Pues fue queriendo llegar a un acuerdo sobre esto que dije que la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero.

- Absolutamente de acuerdo.

- Por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior.

- Así parece.

La República

Platón utiliza el famoso símil de la caverna para argumentar que quien ya no se limita a las apariencias y a la opinión ha apartado su alma para conocer la verdad o el Bien. *Los ojos del espíritu “de la visión de lo que nace hacia la contemplación de lo que es”, y es capaz de contemplar “lo que hay de más luminoso en el ser [...] el Bien”¹⁴¹* se refiere a una capacidad mnemotécnica, paralela a la capacidad del escéptico para descubrir y revelar los trucos del médium o de la cámara para crear “los espíritus”; *la cámara y sus operadores* son aquí los responsables de representar el mundo de los muertos, son la herramienta para generar fantasmas (*phantasmatas* platónicos).

Con Platón, se formuló la concepción del cuerpo como mera materia sujeta al devenir, en cuyo “interior” yace el alma. Ésta, a su vez, no está sujeta al devenir, aunque su “encierro” en el cuerpo le impide encontrarse (o reencontrarse) con las Ideas eternas. Para que el alma recupere su verdadero estatus, deberá desprenderse del cuerpo (de las necesidades materiales y de las formas físicas) para acceder a las Ideas o Formas apariencias para acceder a las esencias. Se trata de una ruptura radical con la materia y la forma a fin de liberar al alma de éstas y habilitarla para su elevación.¹⁴²

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 202.

¹⁴² *Ibid.*, p. 58.

En el espiritualismo moderno, los espíritus supuestamente fotografiados, son almas que se han desprendido del cuerpo después de la muerte, en el cristianismo alma y espíritu son prácticamente sinónimos, hablar de las almas retratadas también sería correcto aunque prácticamente no se utilizó esta terminología por lo que básicamente cuando hablamos de fotografía de espíritus nos estamos refiriendo a la fotos hechas por los espiritualistas y cuando hablamos de fotografías de fantasmas nos referimos normalmente a las hechas por los escépticos. Lo único que perdura en las religiones es la separación de lo material y lo inmaterial, del cuerpo y el espíritu, la cual se encuentra también en la teoría platónica. La eternidad de las almas es una cualidad que comparten la teoría platónica y el espiritualismo, el alma posee un carácter etéreo y una independencia que le permitirá separarse del cuerpo; en Platón el espíritu servirá para explicar el conocimiento innato y la capacidad de recordar las Ideas, el espíritu es un elemento epistémico.

Observemos que, en el caso de la fotografía de espíritus, la importancia de la representación de los seres fallecidos en ocasiones no resulta de esa perfección representativa de las imágenes, sino del vínculo afectivo, lo que llamamos anteriormente ataduras psicológicas por parte de los consumidores de las fotografías. Los creyentes del foto-espiritismo creían, podemos decir, ciegamente, en esas imágenes del mismo modo que lo hacen los habitantes de la caverna, y se forman un conocimiento falso de la realidad. Agreguemos el hecho de que, tal como lo señala Laura González,

A través de su perfección representativa, las imágenes técnicas parecen producir un efecto alucinante en los observadores modernos, similar al que provocaban las sombras de la caverna descrita por Platón en su famosa alegoría de los prisioneros que la habitaban. Incapaces de distinguir las sombras de los objetos reales que las producían, los habitantes de la caverna se formaban un conocimiento falso sobre la realidad circundante.¹⁴³

Entonces, sea ésta perfección representativa o vínculo afectivo, las fotos espiritistas tienen cabida por la impetuosa necesidad de satisfacer un vacío provocado por la pérdida de un ser amado.

¹⁴³ Laura González Flores, "La historia de la fotografía como ilusión", *Luna Córneá*, núm. 28, Ilusión, CONACULTA: México, 2004, pp. 36-51.

El encuentro con los espíritus sólo estaba dado a los médiums; la cámara también opera como médium, puede establecer una comunicación directa con el mundo de los muertos. En el espiritualismo, el médium se encarga de comunicar a los vivos con los muertos, en el platonismo, el filósofo y el sabio son quienes podrán establecer un diálogo con las Ideas, o con aquel que pueda salir de la cueva y volver. Existe en ambos casos un personaje especial, con cualidades y capacidades distintas a la mayoría, que tiene contacto con lo que los demás no tienen a su alcance, un mundo distinto.¹⁴⁴ Lo paradójico es que para dar a conocer ese mundo, se tiene que hacer una representación visible y lo único que pueden presentar de ese mundo lejano son las representaciones “falsas” por medio de una tecnología, la proyección de sombras o la fotografía. A pesar de sus cualidades negativas, las imágenes son la única prueba de que el otro mundo existe, se hace uso de las sombras (*phantasmata*), de las representaciones (*eikón*), y es imposible desprenderse de la acción de crear fantasía (*phantastiké*) en el cometido de hacerse entender, es entonces necesario desenmascarar la ignorancia en que se encuentran para que se explique el sentido de la verdad, todo, utilizando las imágenes.

Una distinción muy arraigada en el sentido común filosófico es la que separa entre sí conceptos e imágenes. Tal vez sus orígenes se remonten hasta Platón, para quien el verdadero filósofo es aquel que gusta de “contemplar la verdad”, mas no como “esas gentes que están ávidas de ver”, sino con esa visión incorpórea o inteligible que puede ver las esencias.¹⁴⁵

Existe una relación entre la “verdad” y la posibilidad de alejarse del conocimiento a partir de la imagen. La relación más destacada que encontramos entre la teoría platónica y el uso de la fotografía en el espiritualismo, y la idea de que a través de las imágenes (*eikón/phantasmata*) se aleja de la verdad es la evidencia de que las manifestaciones de los espíritus son mentiras, engaños que serán extensamente utilizados en la historia de la fotografía de espíritus con fines de lucro. Esta situación fue extendiendo sus parámetros no sólo representando espíritus en retratos, sino comenzando a retratar los eventos, las manifestaciones y todo aquello que se pueda registrar como evidencia del fenómeno. De algún modo podríamos decir que en la

¹⁴⁴ Ésta es quizá la razón por la cual cuando en las fotografías de espíritus posteriores el retratado (el vivo) y el espíritu (del muerto) se percatan uno de otro, se adivina el engaño; pues se suponía que estos poderes solo estaban dados a los médiums.

¹⁴⁵ Zamora Águila, *op. cit.*, p. 81.

historia del espiritualismo coexistirán por siempre los escépticos y lo creyentes, validando o desacreditando los fenómenos registrados por medio de la fotografía. Coexistirán como en la caverna aquellos que salgan de la cueva a conocer el Bien (el Sol) y la verdad (las Ideas) platónicas, y seguirán viviendo muchos otros atados dentro de ella, contemplando el mundo de las sombras (*phantasmathas, eikón*).

517 b Pues bien, querido Glaucón, debemos aplicar íntegra esta alegoría a lo que anteriormente ha sido dicho, comparando la región que se manifiesta por medio de la vista con la morada-prisión, y la luz del fuego que hay en ella con el poder del sol; compara, por otro lado, el ascenso y contemplación de las cosas de arriba con el camino del alma hacia el ámbito inteligible, y no te equivocarás en cuanto a lo que estoy esperando, y que es lo que deseas oír. Dios sabe si esto es realmente cierto; en todo caso, lo que a mí me parece es que lo que dentro de lo cognoscible se ve al final, y con dificultad, es la Idea del Bien. Una vez percibida, ha de concluirse que es la causa de todas las cosas rectas y bellas, que en el ámbito visible ha engendrado la luz y al señor de ésta, y que en el ámbito inteligible es señora y productora de la verdad y de la inteligencia, y que es necesario tenerla en vista para poder obrar con sabiduría tanto en lo privado como en lo público.

La República

Para Platón el mundo de las sombras y de la mimesis son producto de desconfianza. Sin que se pueda evitar que algunos permanezcan creyendo en ellas, existirán siempre quienes deseen permanecer creyendo en el mundo de las sombras proyectadas, ni el conocimiento ni la ciencia garantizan que se deje de creer en las fotografías de espíritus, la imagen juega un doble papel, revelar verdad y generar fantasía.

La fotografía juega con una doble moral, es producto de la ciencia y es una técnica ilusoria de la representación, así lo plantea Laura González: *produce efecto ilusorio del mismo modo que es una base de la verdad*. Esta doble moral permitirá a la fotografía validar la existencia de los espíritus, para quienes así convenga, y al mismo tiempo será prueba de trucos y fraudes para quienes que no. La racionalidad y la religiosidad paradójicamente estarán separadas por una muy delgada diferencia, dependiendo del uso que se les dé; a partir de esta momentánea conclusión podremos analizar tanto a las distintas fotografías espiritistas, como a sus consumidores y detractores.

Es en ese sentido que deberán entenderse las imágenes como el resultado de una desarrollada lógica, racional y técnica ilusoria de representación. Aunque en mucha de la literatura fotográfica se subrayan las anteriores características como la base de la veracidad de la foto, la pulsión hacia la verosimilitud óptica, característica de la era moderna, debería considerarse más como una tendencia cultural asociada a una mentalidad racional dominante que como un efecto derivativo de la tecnología fotográfica: los aparatos mencionados pueden usarse como un medio para asegurar una calidad realista (y creíble) en la imagen, o bien, para producir un efecto ilusorio a través de ese mismo carácter mimético. Cuanto más preciso y realista el efecto, más creíble –y alucinante– puede ser la imagen, como aquellos retratos de “fantasmas” de la tradición popular.¹⁴⁶

Por eso la fotografía de espíritus se convertirá en una herramienta de validación para los creyentes, porque representa verdad (manipulada), testifica a través de los fantasmas contruidos, del mismo modo que para los prisioneros de la caverna las sombras (*phantasmata*) representan la verdad. Sin embargo, para los escépticos el fotógrafo espiritista es un charlatán que hay que desenmascarar, lo mismo que hay que desenmascarar al sofista que ha jugado con la argumentación para lograr construir un argumento lógico pero inválido. El fotógrafo espiritista es para los escépticos un constructor de mentiras, de manipulación, falto de verdad al cual hay que desacreditar, tal como ocurre en *El Sofista* de Platón ante los sofistas.

235 a EXTR. - Y para volver al sofista. Dime lo siguiente: ¿ha quedado en claro que es un mago¹⁴⁷ Imitador de las cosas, o nos queda aun la duda de que quizá él posea realmente el conocimiento de aquello que parece ser capaz de contradecir?

TEET. - ¿Cómo dudas, Extranjero? De lo dicho ha quedado bastante en evidencia que es uno de los que toman parte en el juego.

EXTR. - Debe sostenerse, entonces, que es un mago y un imitador.

El Sofista

¹⁴⁶ González Flores (2004), *op. cit.*, pp. 36-51.

¹⁴⁷ Ilusionista, brujo que profiere fórmulas mágicas (nota del traductor).

Más adelante lo llamaré <ilusionista> (*thaumatopoiós*), cuya tarea consiste en elaborar cosas asombrosas, entre ellas, imágenes engañosas.¹⁴⁸ Las mismas cosas engañosas y asombrosas que significan para los escépticos las fotos espiritistas, tal como lo hiciera ver una de los más reconocidos escépticos de la época, Houdini, quien escribiera lo siguiente en un panfleto:

*He pasado una buena parte de mi vida en el estudio y la investigación. Durante los últimos treinta años he leído cada pieza de literatura sobre el tema de los espíritus que he podido. He ido acumulando una de las mayores bibliotecas del mundo sobre fenómenos psíquicos, espiritismo, magia, brujería, demonología, espíritus malignos, etc., algunos de los materiales datan desde 1489; dudo que alguien en el mundo tenga tan completa biblioteca del espiritualismo moderno; y, nunca, nada de lo que he leído en cuanto a los llamados fenómenos espiritistas, me ha parecido genuino.*¹⁴⁹

La mirada, el acto de mirar entendido como una disposición ante la imagen, se asemeja lo que para Platón es la *phantasía*, una mezcla de sensación y pensamientos, un hecho comúnmente sucedido frente a las fotografías espiritistas. Cuando, por ejemplo, algunos creyentes, tal como Stainton Moses relata¹⁵⁰ que a pesar de las evidencias contundentes de un fraude, ejemplificada con el testimonio de una mujer que afirmaba que su hermano, muerto a los dieciséis años, seguramente luciría tal como ella lo observa en la foto espiritista, aludiendo que, del tiempo en que falleció a la fecha, si hubiera seguido viviendo, luciría de ese modo. Una palabra griega, utilizada en los diálogos platónicos define esta situación; dicho de otro modo, éste es un ejemplo claro de *phantasía*, que como afirma Conford alude a la mezcla de *percepción* y *afirmación* que se lleva a cabo en el acto de juzgar y no al hecho de imaginar. La mirada, la subjetividad, la interpretación respecto a lo que se ve es lo que se entiende por *imaginación* en el sentido platónico.

¹⁴⁸ Rep. 602d3; Sof. 268 d2 (nota del traductor).

¹⁴⁹ American Memory [<http://memory.loc.gov/ammem/>] 1865, Broadsheet: "Vol. I. Pictorial history of the cause of the great rebellion.", Asbury New Jersey, Alfred Gale, COLLECTION: Broad-sides, leaflets, and pamphlets from America and Europe.

¹⁵⁰ Stainton Moses, "Spirit Photographs", *Psychic Research Quarterly*, vol 1, no. 4 (1920): pp. 313-335. Citado por Chéurox *et. al., op.cit.*, p. 36.

264 a EXTR. - *Cuando esto se lleva a cabo en el alma, silenciosamente y mediante el razonamiento, ¿tendrías para designarlo otro nombre que pensamiento?*

TEET. - *¿Cómo habría de tenerlo?*

EXTR. - *Y cuando ella se presenta a alguien no de por sí, sino a través de la sensación, ¿habría una forma más correcta de denominar a esta experiencia que con el nombre de imaginación (phantasía)?*

TEET. - *Ninguna.*

b EXTR. - *En consecuencia, así como el discurso era verdadero y falso, y se mostró que, en él, el razonamiento es el diálogo del alma consigo misma, que el pensamiento es el resultado final del razonamiento, y que llamamos “imaginar” (phantasía) a una mezcla de sensación y de pensamiento, es necesario entonces que, al estar todas estas cosas emparentadas con el discurso, algunas de ellas, en algunas ocasiones, sean falsas.*

TEET. - *¿Cómo no?*

El Sofista

Muchas personas fueron víctimas de su fantasía, en el sentido platónico, pues su capacidad de interpretación las llevó a juzgar de manera incorrecta lo que observaban en aquellas imágenes fabricadas. La cámara, el aparato tecnológico se convertida en el vínculo entre vivos y muertos y será entonces el médium que nos traerá la verdad a la luz de nuestros ojos o nos engañará, todo dependerá del propósito de quien la utilice y quien la consuma, la imagen podrá mostrarnos sus trucos o hacernos creer que lo que muestra es verdadero.¹⁵¹

¹⁵¹ Ampliaremos esta idea en “La imagen técnica fantasmal”, al final de este capítulo.

Después de este breve análisis podemos concluir con las siguientes comparaciones en las que entenderemos: *eikón*, el producto de la semejanza que constituye en el mundo platónico de la imagen, de la mimesis; *eidolopoiké*, la forma de creación de la imagen; *eidolon*, una imagen que ha originado la magia; la foto “del espíritu” una apariencia o *phantasmata*. El fotógrafo espiritista fabrica ídolos, imágenes realizadas con una forma de creación: *eidolopoiké*, con una técnica particular, *phantastiké* y juzgadas por los consumidores con *phantasía*. Las fotografías de espíritus son representadas con transparencias de cuerpos que estuvieron vivos. A estas imágenes se les ha idolatrado por condiciones de pérdida, de amor y de deseo. En suma, los fantasmas son producto de las manipulaciones de los fotógrafos, quienes apoyados por la *phantasía* o interpretación de los creyentes, pueden ellos resolver las necesidades afectivas.

DE LA BRUJERÍA AL ESPIRITUALISMO

Los discípulos, al verlo caminar sobre el mar, se asustaron. «Es un fantasma», dijeron, y llenos de temor se pusieron a gritar.

Nuevo Testamento, San Mateo 14:26

El pensamiento platónico tendrá gran influencia en el pensamiento occidental. Muchas de las formas de apreciar, nombrar y entender nuestra relación con la imágenes tiene sus raíces en el pensamiento y vocablos griegos, o, particularmente, platónicos. Repetidas estas ideas en el Antiguo Testamento, proveniente de los escritos arameos y griegos podremos encontrar innumerables citas que serán una referencia obligada para nuestra concepción occidental sobre la muerte, el alma, la resurrección y la vida eterna.

Para nuestro estudio, enfocado en la fotografía de espíritus, señalaremos únicamente aquellos pasajes de la Biblia que ejemplifican aquellas situaciones relacionadas con el alma, los espectros, las sombras y las apariciones, dado que esta creencia la podemos constatar en diversos pasajes como el Primer Libro de Samuel:

Saúl se disfrazó, se puso otras ropas y salió acompañado de dos hombres. Llegaron de noche a la casa de esa mujer y Saúl le dijo: «Anúnciame el futuro invocando a los espíritus: haz que suba de la morada de los muertos al que yo te diga».

1Sam 28:8

Mucha influencia platónica será heredada por el cristianismo, sobre todo ésta que nos concierne, el aspecto de la inmortalidad del alma, que después será adoptada por el espiritualismo, y es gracias a esta condición que será posible pensar en una comunicación con los muertos, aunque como podemos ver en estos pasajes del Éxodo y Levítico, ésta será expresamente prohibida por la Biblia, pues esta práctica, antes de conocerse como espiritualismo moderno, era denominada brujería o hechicería y era gravemente castigada.

No se dirijan a los brujos ni a los que llaman a los espíritus; no los consulten no sea que con ellos se manchen: ¡Yo soy Yavé!

Ex 19:31

Si alguno se dirige a los que consultan a los espíritus, o a los brujos para prostituirse con ellos, volveré mi rostro contra él y lo eliminaré de su pueblo.

Lev 20:6

Todo hombre o mujer que llame a los espíritus o practique hechicerías morirá. Los apedrearán y su sangre caerá sobre ellos. Lev 20:27

Sobre la inmortalidad del alma y las prohibiciones que estarán expresas en la Biblia, podemos decir que prácticamente todo aquél que profese ser cristiano cree en la inmortalidad del alma. Pues entre ellos bien conocida es la creencia en los espíritus, en la trascendencia del alma y la posibilidad de comunicación con el mundo de los muertos, que como vimos fue contundentemente prohibido y castigado, nombrado como brujería y relatado en distintos pasajes del Antiguo Testamento. El valor negativo que se da a los espectros y al mundo de las sombras (*eikón, phantasmatha*) en Platón coincidirá con los aspectos negativos asociados a las sombras. Esta influencia será de gran importancia en el espiritualismo y está ejemplificada en el Antiguo Testamento en pasajes del Génesis y del Primer Libro de las Crónicas.

Todos sus hijos e hijas acudieron a consolarlo, pero él no quería ser consolado, y decía: «Estaré todavía de duelo cuando descienda donde mi hijo al lugar de las Sombras.» Y su padre lo lloró. Gen 37:35

Rugirá contra él, en ese día, como el bramido del mar. Al mirar el país sólo se verán tinieblas, angustia, y luz que desaparece entre las sombras.

1Crón 5:30

Finalmente ejemplificaremos la presencia y carga negativa que se le tenía a los espectros, a los fantasmas y a la comunicación con los espíritus en los libros Sabiduría y Deuteronomio, aspecto que cambiará radicalmente en el espiritualismo moderno, pues en esta pseudo-religión¹⁵² ésta será la base de todas las creencias y prácticas mediáticas bajo las cuales se realizan los encuentros, la sesiones con los médiums, y dejarán detrás la negatividad y castigo relacionado con los espíritus; sin embargo aquí queremos ejemplificar brevemente la injerencia de los fantasmas y los espectros en la cristiandad.

Ellos pensaban mantenerse ocultos con sus pecados secretos, bajo el oscuro velo del olvido, pero fueron dispersados, presa de terrible espanto, y aterrorizados por fantasmas. Sab 17:3

Porque el reducto que los protegía no los preservaba del miedo; ruidos estremecedores resonaban a su alrededor y se les aparecían espectros lúgubres, de rostro sombrío. Sab 17:4

¹⁵² Se le denomina pseudo-religión generalmente en términos peyorativos, aunque sus seguidores la denominan como una religión establecida.

[...] que no se halle a nadie que se dedique a supersticiones o consulte los espíritus; que no se halle ningún adivino o quien pregunte a los muertos.

Dt 18:11

Algunas de estas citas bíblicas, aparecen referenciadas en un panfleto de mediados del siglo XIX que intenta desacreditar las prácticas del espiritualismo, el cual denuncia, que las prácticas del espiritualismo moderno se encuentran descritas en la Biblia bajo el nombre de brujería, y que llamar a los espíritus de los difuntos ha sido penado desde hace miles de años. (Il. 11)

Si bien es cierto que innumerables pasajes bíblicos serán representados en la pintura Sacra, incluyendo la representación de ángeles, santos y espíritus, no hemos puesto mayor énfasis en este aspecto pues, una vez planteado el origen de la representación y del conocimiento a través de las imágenes entraremos de lleno a encontrarnos en el punto coincidente de la religión y la fotografía, tomando en cuenta que la importancia de nuestro estudio radica en la creencia de la vida después de la muerte y en el vínculo que establecerá con la ciencia y la fotografía como herramienta, su uso en la validación religiosa y su posible repercusión en las artes, pues si la espiritualidad fue representada en otras artes como la pintura sacra, el grabado, la literatura o la dramaturgia, retomaremos estos antecedentes en la medida en que nos resulte conveniente para el desarrollo del tercer capítulo que concierne a la fotografía y las artes.



Ilustración 11: __Vol. I. Pictorial history of the cause of the great rebellion. Asbury New Jersey. Alfred Gale. Collection: Broad sides, leaflets, and pamphlets from America and Europe. From: <http://memory.loc.gov/ammem/1865> Broad sheet.

Hasta este momento hemos analizado los vocablos platónicos utilizados para designar las imágenes, y las hemos relacionado con la producción y consumo de fotografías de espíritus. Lo que sigue es mencionar la continuación y el empeño que tuvieron los investigadores del espiritualismo para seguir intentando dar validez a su creencia a través de las imágenes. El platonismo hereda al cristianismo la concepción de la idea de que el alma es inmortal.

Las dicotomías entre luz y sombra, entre verdad y falsedad, vida y muerte, visible e invisible, creyentes y escépticos son parte de los temas que también conciernen a la fotografía de espíritus. El objetivo del retrato espiritista es traer a la luz algo que pertenece al mundo de las sombras. La fotografía es el medio que permite captar las emanaciones de la luz para hacer visible lo invisible. No es la capacidad del ojo humano lo que permite el acceso al conocimiento de lo impalpable, pues sólo la óptica extiende las posibilidades del ojo. La cámara es el instrumento y el médium que capta el fantasma o los espíritus pertenecientes al mundo de los muertos. Para Platón quien regresa a mostrar la verdad es el filósofo, el sabio, el que ascendió al Bien y la Verdad y regresa al mundo de las sombras a iluminar a quienes se encuentran atados apreciando las sombras. Frizot explica esta condición de la fotografía, de la siguiente manera:

Porque transforma una serie de datos luminosos y opera con sus propios umbrales, sus propios ámbitos, sus propios espectros. La transformación consiste en una transición de umbrales, de tal forma que la imagen presente signos visibles, es decir pertenecientes a lo discernible por el ojo, dentro del espectro visible.¹⁵³

Desde un punto de vista religioso, los espíritus emergen de las sombras, de la muerte y de lo invisible; salen a la luz, al mundo de los vivos para hacerse visibles con la cámara, son escritos con luz, entran en el espectro visible con ayuda del ojo poderoso: el objetivo como extensión de la visión humana nos presenta imágenes que sorprenden. El retrato espiritista calma la ansiedad y el temor a la muerte, salva del olvido. La evidencia de la posteridad del alma es, por este medio, presentado a la luz de la ciencia y del conocimiento para reforzar la fe religiosa.

Los vocablos que remiten a lo espectral (fantasmal, emanación, umbral) han sido puestos en evidencia en el capítulo primero y seguirán siendo referidos a lo largo de esta tesis. A continuación veremos su vínculo con la religión, que tiene sus antecedentes en la cristiandad.

¹⁵³ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, México: Ediciones Ve, 2009, p. 175.

EL VELO DE VERÓNICA Y EL SANTO SUDARIO, LA FOTOGRAFÍA SIN CÁMARA

El origen del Velo de Verónica se encuentran en el Nuevo Testamento (Lucas 8:43-7). Según la historia, Verónica limpió la frente de Cristo con su pañuelo (él lo llevó hasta su cruz en el Calvario) y milagrosamente un icono vera ("verdadera imagen") de su rostro se mantuvo en él. Evento en el cual hombre y tela estuvieron en contacto: hombre y superficie;



Ilustración 12: Domenico Fetti. *Santa Faz, Holtz*, 81.5 x 67.5, antes de 1622, Washington, Natural Gallery of Art.

principio aplicado al reino de la imagen, donde ciertas propiedades pueden ser transferidas por contacto de una cosa a otra.

JOHN HARVEY, *Photography and Spirit*

La idea de transferir una imagen a una superficie por el simple contacto del objeto o la persona con ésta, se reitera en diversos momentos de la historia de la humanidad; la imagen del Velo de Verónica y el Santo Sudario de Turín son los casos más reconocidos en la religión cristiana¹⁵⁴ (Il. 12 y 15). Su símil con la fotografía de espíritus se encuentra en las denominadas *skotografías* (aquellas en las cuales la superficie emulsionada, sensible a la luz, después de estar en contacto con algún objeto o ser viviente, tienen la capacidad de captar las emanaciones del mismo), entre ellas se encuentra las llamadas fotografía de fluidos y las fotografías del pensamiento.

¹⁵⁴ También existe la creencia de que el contacto con ciertos objetos y personas santificadas puede generar cambios en quien hace contacto con ella, atribuyéndoles sucesos milagrosos.

Se dice que el científico Ruso Jacob von Narkiewicz-Jodko (1847-1905) tenía una popularidad similar a Louis Pasteur en Francia. Entre sus muchos experimentos científicos en 1890's Narkiewicz-Jodko trató de fotografiar la fuerza vital. Sus experimentos se diferencian de aquellos de su contraparte francesa en que ellos dirigen la exposición del cuerpo a una fuente eléctrica para provocar que su fluido vital se externalice y así imprimirlo por sí solo a la placa fotográfica.¹⁵⁵

La fotografía de espíritus tiene dos vertientes, la primera corresponde a la de los espiritualistas, cuyos fenómenos eran originados en el más allá (la muerte), mientras que los animistas defendían la creencia de que los fenómenos eran originados gracias a los poderes del médium. Esta última creencia marcó un forma distinta de realizar fotografías, en la cual se comienzan a fotografiar la fuerza



vital de los seres animados o hasta los pensamientos y sentimientos; los cuales, podían ser directamente capturados sobre la placa fotográfica con o sin la intervención de la cámara; pues para Baraduc y Darguet, dos reconocidos investigadores de este fenómeno, éstos poseían una forma de radiación similar a los fluidos vitales, y en consecuencia, podían ser exteriorizados (Il. 13). En 1897 Baraduc escribió que si los pensamientos son simplemente fijados en una imagen, esta imagen de luz, la capa luminosa de nuestras ideas, será una acción fotoquímica suficientemente fuerte para imprimirse en la gelatina de la película, de manera directa o a través del lente, y de una forma invisible para los ojos humanos.¹⁵⁶

Ilustración 13: Louis Darget. Fluidic photograph of thought "Planète et Satellite", 1897. Gelatin silver Print 6.4 x 9.1 cm. Collection Louis Darget_ Photographie de la Pensée.

¹⁵⁵ Chéurox, *et. al.* (2005), p. 111.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 117. Véase también "Fotografiar lo invisible, o las auras del alma humana" en Dubois, *op. cit.*, pp. 214-219.

Ilustración 14: Jacob Von Narkiewicz-Jodko *Effluvia from an electrified hands resting on a photographic plate*, 1986, Gelatin silver print, 18.1 x 12.9 Societé astronomique de France, Fonds Camille Flammarion.



Cuando la fotografía espiritista sufrió ataques con pruebas que demostraban que se producían realizando dobles exposiciones, dobles impresiones o algunos otros artificios, los espiritualistas buscaron nuevas formas de comprobar la comunicación con los muertos, esta vez, dejaron de utilizar la cámara y cuando la usaban, no fabricaban espíritus, sino que fotografiaban las manifestaciones visibles.

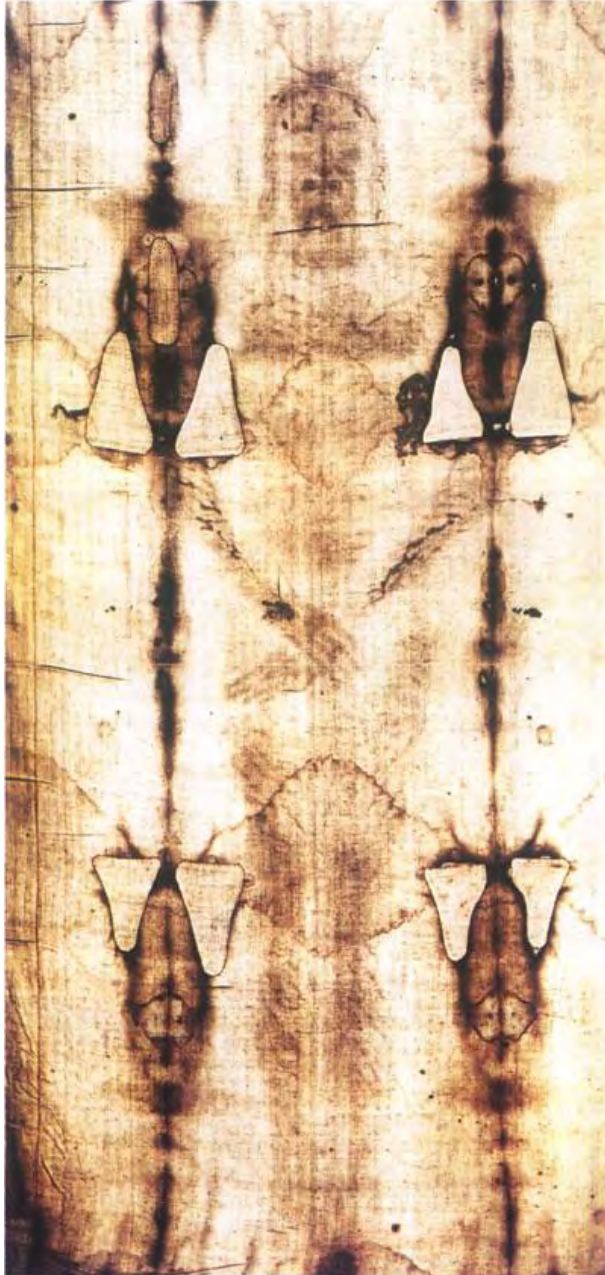
Por lo tanto, ante la pérdida de su credibilidad, estas fotografías dieron un giro en la manera de realizarse, y, en consecuencia, de su apariencia estética. Se fotografiaron médiums en pleno trance, levitaciones en público, ectoplasmas y *skotografías* que se obtenían por contacto directo (sin la utilización de la cámara) tales como las imágenes fluídicas, (Il. 14), pues la fotografía ha sido, desde siempre,

concebida con estas capacidades o cualidades; así realizó Talbot un dibujo fotogénico nombrado *Un grabado de cabeza de Cristo, superpuesta sobre hoja de roble* en 1839. El mismo Barthes hizo esta observación acerca de la Sábana Santa¹⁵⁷:

*Cada vez la Fotografía me sorprende, me produce una sorpresa que dura y se renueva inagotablemente. Tal vez esa extrañeza, esa obstinación, se sumerge en la sustancia religiosa en la que he sido modelado; no hay nada que hacer: la Fotografía tiene algo que ver con la resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el Sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre acheiropietos?*¹⁵⁸

¹⁵⁷ Entendida como otra imagen obtenida por contacto.

¹⁵⁸ Barthes, *op. cit.*, pp. 95-96.



En estas técnicas, el “poder” de imprimir una imagen, en donde la intervención de la cámara puede no ser necesaria, proporciona otro nivel de certidumbre, con un aire mágico y divino, donde el contacto con los fluidos, como la sangre de Cristo con un lienzo, es convertido en el Santo Sudario. Esto es lo que se pretende cuando se fotografían los fluidos vitales y las auras de las personas, a fin de validar la existencia del mundo de los muertos. Sin ponernos a cuestionar la validez del medio por el que se obtuvo la imagen, lo que nos interesa es la idea de su obtención a o por contacto directo o simplemente prescindiendo de la cámara, pues, como vemos, es útil para conservar el carácter mágico, y sobre todo, el propósito de ratificar la validez del espiritualismo, tal como lo ha sido la Sábana Santa para el cristianismo. (Il. 15).

Ilustración 15: Santo sudario de Turín (Sábana Santa) Impresión sobre Lino 436 x 110 cm. [imagen negativa].

En efecto, el Sudario es realmente, si los hay, el objeto fantasma por excelencia, fuente de las más vertiginosas ficciones científicas tecnológicas y prototipo casi mítico de la fotografía. Y sin embargo, como se sabe, ese objeto mayor, sobre investido, es poco más que nada. Es una sábana (atributo de los fantasmas), una simple pieza de lino manchado¹⁵⁹

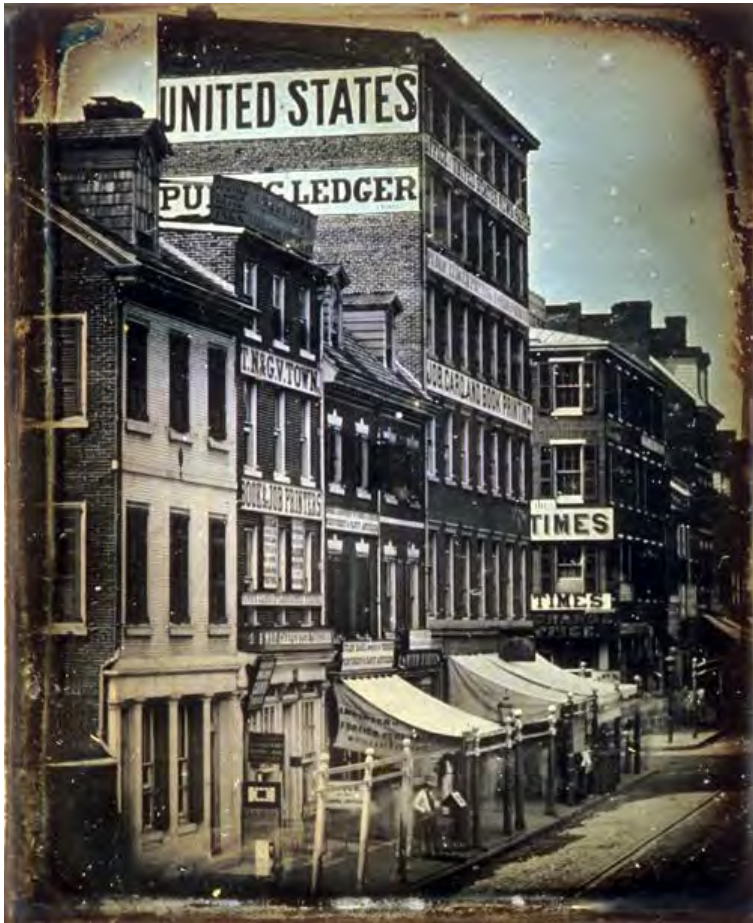
¹⁵⁹ Dubois, *op. cit.*, pp. 203-204.

El Santo Sudario de Turín y el Velo de Verónica funcionan como enigmáticas fotografías, retratos de Cristo. La fotografía de fluidos también hereda estas cualidades espirituales. Así podemos constatarlo en las radiografías, las fotos de manos fluídicas y fotografías ideoplásticas o fotografías del pensamiento, realizadas por Pole Julian Ochorowicz, investigador conocido por sus experimentos, que él mismo explicaba bajo el nombre de ciertos rayos fluídicos a los que nombraba “rayos rígidos”, que consistían en ciertas corrientes de energía que emanaban del cuerpo de los médiums, mismos que captaba en un cuarto oscuro, o bajo una luz roja, sin utilizar una cámara fotográfica, el mismo principio de transferencia de imagen por contacto, con todas sus cualidades fantasmales.

Para los fotógrafos al servicio del espiritualismo, captar los fluidos y las radiaciones de los médiums se convierte entonces en su velo de Verónica, en una cita hacia este referente religioso; aunque una investigación científica finalmente determinó que prácticamente todos los objetos al estar en contacto con emulsiones producen los efectos “auráticos” en las imágenes resultantes después de ponerlos en contacto con placas fotográficas.

LOS ESPECTROS DE LA CIENCIA Y DEL ACCIDENTE

La cámara fotográfica sólo captaba los objetos inanimados mientras transeúntes y vehículos tirados por caballos entraban y salían del campo visual de la lente. Aquí y allá se veían anónimos manchones o fantasmales



vestigios del paso de alguna forma en movimiento, o de algo que se había movido inesperadamente durante el largo tiempo de exposición... Entre estas imágenes se ven curiosidades más extrañas de la verdad fotográfica: caballos con dos cabezas, piernas sin cuerpos, cuerpos sin piernas; hombres con múltiples miembros y rostros sin facciones, figuras congeladas en inmovilidad con rostros, exactamente reproducidos, surgiendo de formas sobrenaturales.

AARON SCHARF, *Arte y Fotografía*

Ilustración 16: Read, George American. *Philadelphia street scene, 3rd and Chestnut Streets, July, 1842*. Daguerreotype 8.8 x 7.2 cm. (visible), 1/2 plate. Gift of Eastman Kodak Company.

Los seres espectrales que fueron producidos por la cámara fotográfica, producto de largas exposiciones, fueron percibidos, en principio, como errores o deficiencias del aparato. Innumerables daguerrotipos y albúminas, tomadas en las calles y avenidas de las grandes ciudades, muestran rastros de los movimientos que quedaron registrados como figuras espectrales, de personas, animales y objetos que la cámara era incapaz de congelar (Il. 16 y 17).

Estas deficiencias serán poco a poco superadas con emulsiones más sensibles, lo que significará tiempos de exposición más cortos y movimientos perfectamente congelados. Es pues



Ilustración 17: George Robinson Fardon. *Merchants' Exchange, on Battery street*, ca. 1855. Albumenized salted paper print 15.5 x 20.7 cm.

característico de las primeras fotografías que captaran los movimientos de las personas y las cosas resultando imágenes con barridos, transparencias, siluetas y sombras indefinidas que en ocasiones muestran particulares y curiosos rasgos antropomórficos de quienes se encontraban frente a la lente. Sin embargo, la

imposibilidad de congelar el movimiento será un reto fotográfico prontamente superado, los procesos químicos mejoraron continuamente, dando pie a la posibilidad de la fotografía instantánea, causando renovados asombros, pues,

En términos de imagen (o de visibilidad icónica), el hecho de superar el umbral que representa la inmovilización del objeto móvil (determinado por su velocidad relativa con respecto al dispositivo) produce unos efectos imprevistos debidos a la suspensión de objeto en cuestión. Esta paradoja, que ya ha dejado de asombrarnos porque forma parte del hecho fotográfico (e incluso de "las maravillas" asociadas a los fotográfico), sorprendió en buena medida a los contemporáneos que presenciaron su aparición, a finales del siglo XIX; y cada nuevo umbral franqueado provocaba el mismo asombro.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Frizot, *op. cit.*, pp. 180-181.

Estudiar el movimiento mismo será un propósito que se buscará cuatro décadas más tarde. Capturar el trote de un caballo es uno de los logros más conocidos del fotógrafo inglés Eadweard Muybridge, sus avances y descubrimiento serán retomados por fisiólogo francés Étienne Jules Marey cuando desarrolle una cámara especializada que permita captar, en una misma placa, el recorrido de personas o animales, y obtenga registros fotográficos que le dejen entender y observar detenidamente el movimiento.¹⁶¹ Científico, más que artista de la fotografía, sus investigaciones fotográficas se enfocaron en el estudio, desde un punto de vista fisiológico, del movimiento humano y animal.¹⁶² Los resultados serán imágenes espectrales, con la transparencia característica de los cuerpos fantasmales, a razón de que se utilizará una misma placa realizando una multi-exposición (Il. 18).

Si nos detenemos a hablar respecto al registro del movimiento y a la utilización de la fotografía en favor de la investigación científica, es por el hecho de que la apariencia fantasmal que podemos encontrar en estas fotografías, cuyo propósito se encuentra fuera del interés de



fundamentar un fenómeno paranormal, nos permite ejemplificar que esta cualidad fotográfica se encuentra inherente, como una propiedad, en la tecnología fotográfica. Ésta, utilizada para la investigación, sirvió a Marey para analizar el movimiento, quien obtuvo en las placas resultantes unos

Ilustración 18: Etienne Jules Marey. *Chronophotographic study of man pole vaulting*. 1890. Albumen print 6.9 x 10.6 cm. George Eastman House Museum Collection, by exchange.

¹⁶¹ Las primeras investigaciones sobre el movimiento se realizaron por parte de Eadweard Muybridge (1830-1904), quien en 1877, estudiando el galope de un caballo, consigue descomponer su movimiento utilizando 48 cámaras. Más tarde Étienne Jules Marey (1830-1904) descompone fotográficamente el movimiento mediante la utilización de una única cámara: una especie de fusil, en cuyo cañón se encuentra la lente y que lleva incorporado un soporte circular en el que hay una única placa fotográfica de vidrio. La placa circular gira ante el cañón dejando tras de sí doce exposiciones en tan sólo un segundo. Más tarde, Marey sustituye la placa metálica por película de papel, permitiéndole así mayor número de exposiciones en menos tiempo.

¹⁶² Frizot, *op. cit.*, p. 170.

personajes con transparencias y barridos.¹⁶³ Este hecho ayuda a ejemplificar la idea de que la cámara fotográfica en combinación con los tiempos de exposición, hará surgir imágenes de carácter fantasmal, siempre y cuando las condiciones de exposición (su relación de velocidad de obturación y sensibilidad de la superficie emulsionada) sean incapaces de congelar el movimiento o de registrar la solidez de los cuerpos.¹⁶⁴

La fotografía, para entonces, había rebasado los límites del ojo humano, y

Muy pronto quedó claro que el proceso fotográfico abarcaba datos para los cuales la visión humana no estaba equipada, pero dicho proceso sólo podía funcionar dentro de ciertos límites físicos, ciertos rangos definidos por una serie de umbrales operativos: estos umbrales varían con cada dispositivo (una cámara con una superficie sensible apropiada, y en algunos casos, accesorios de funcionalidad). La correcta combinación de estos umbrales con la de la visión ocular da acceso a cierta información que sólo la fotografía puede detectar y transmitir, haciéndolo visible para nuestro ojos.¹⁶⁵

Las posibilidades que abre la tecnología fotográfica para captar lo que el ojo humano no es capaz, produjo una excitación tal que se pensó que con ella se podía ver más allá de las fronteras de lo racional y humanamente posible, llegando incluso a creerse que en algún momento sería posible captar las imágenes de los sueños. Superadas las limitantes del dispositivo, las fotos realizadas en favor de la investigación del movimiento siguieron mostraron inmaterialidad, resultado del tiempo de exposición que logra captar todas las emanaciones de luz reflejada por el espacio que ha dejado un cuerpo que se mueve constantemente, hecho que da como resultado que la huella del movimiento quede de nuevo fantasmal, pues el tiempo exposición del sujeto fotografiado es inferior al tiempo total al que se expone la placa.

¹⁶³ Los resultados obtenidos por Muybridge y Marey fotográficamente cuentan una historia, la historia del movimiento, es el registro del paso del tiempo, desde que inicia hasta que concluye el movimiento, es el antecedente del cinematógrafo y también será el antecedente de la narrativa fotográfica que podremos encontrar de nuevo en los trabajos de Duane Michals cuando realice sus series, sus historias puestas en series de seis fotografías.

¹⁶⁴ Esta limitación de la tecnología para realizar tomas de tiempos cortos, producía por inherencia del medio seres fantasmales provocados por las largas exposiciones que podemos encontrar en los primeros daguerrotipos y albúminas de vistas de las ciudades.

¹⁶⁵ Frizot, *op. cit.*, p. 185.

Las fotografías resultantes del estudio fisiológico del movimiento a través de la cámara de Marey fueron herramientas para la investigación científica, y aunque los resultados parezcan imágenes fantasmales, nunca las asociaremos como fotografías de espíritus. En cambio podemos afirmar que el registro del movimiento y multi-exposiciones generan imágenes de carácter fantasmal que otros autores utilizarán con fines distintos a los científicos. Las razones por las cuales esas imágenes lucen espectrales, es debido a la relación los elementos de la exposición fotográfica (tiempo, sensibilidad, cantidad de luz, multi-exposición); el registro es la huella que dejó el cuerpo en movimiento. Por tanto podemos afirmar que la fotografía del movimiento no congelado es espectral por naturaleza. El índice del movimiento es espectral, ésta es una propiedad intrínseca de la fotografía.

Con los estudios realizados por Marey, quedó clara la utilidad que puede resultar del congelar continuamente el movimiento, de la posibilidad inherente en el aparato fotográfico para capturarlo de una manera muy particular que bajo la vista occidentalizada será catalogada como fantasma, dado que su representación es etérea. Sin embargo, en la década de 1880, cuando los trabajos científicos de estos investigadores fueron realizados, la fotografía de espíritus ya se encontraba intentando validarse a través de la fotografía ectoplasmática, de fluidos y fotografías de médiums realizando sus sesiones espiritistas (Il. 19).



Ilustración 19: H. Mairé. *Séance with Eusapia Palladino at the home of Camille Flammarion, Rue Cassini, 1898*. Gelatin silver print 22.2 x 28.3 cm. Société Astronomique de France, Founds Camille Flammarion.

Aunque no abordaremos de manera exhaustiva esa categoría de imágenes realizadas en el espiritismo también con fines validatorios, y esta sea quizá la más variada, aquella que registra fenómenos diversos como la levitación, la transfiguración, la telequinesis o psicoquinesia y la producción de ectoplasmas. Estas imágenes se caracterizan porque los



Ilustración 20: Frederick Hudson. Spirit Photograph - Medium Charles Williams and ghost, 1872. The College of Psychic Studies, London.

sujetos fotografiados son médiums, reconocidos por sus excepcionales poderes sobrenaturales, los cuales son fotografiados realizando actos visibles ante testigos oculares, incluyendo la cámara fotográfica como instrumento de registro. Existe, por lo tanto, la fotografía de lo invisible, que corresponde a los espíritus, que sólo la lente fotográfica puede captar, y sobre la cual nos hemos enfocado en esta tesis; y, por otro lado, la fotografía de lo visible, que fotografía escenas que comprueban ante los ojos de testigos las facultades extraordinarias de los médiums y en raras ocasiones una combinación de ambas. (Il. 20).

Las fotografías de espíritus se estaban realizando para comercializarse como diversión o entretenimiento al mismo tiempo que otros investigadores se volcaron a la fotografía de lo visible de las manifestaciones espiritistas. Durante los últimos años del siglo XIX el asombro producido por la imagen espectral había

perdido credibilidad, era ya un cuento de fantasmas, lo que causaba asombro eran las imágenes congeladas de cosas mucho más veloces como la luz de un relámpago, de lugares mucho más

lejanos como otros planetas¹⁶⁶ o de seres mucho más pequeños como los microorganismos, pues el umbral de lo invisible y espectral estaba siendo fotografiado por los rayos X.

En definitiva, la fotografía de espíritus al servicio del espiritualismo se había convertido en la producción de fotografía de fantasmas, apariciones y espectros. Recordando que dentro del espiritualismo siempre se manejó el término “fotografía de espíritus” y que en las artes escénicas, gráficas y literarias, se manejaban los términos de “fantasma” y “espectro”, y en la medida que la fotografía de espíritus se encontraba alejada de la comprobación del encuentro con los muertos, se le llamaba foto de fantasmas, foto de espectros o de espíritus de manera indiscriminada.

¹⁶⁶ “Mucho antes de que se creyera posible fijar sus imágenes, la cámara era utilizada, primero, por los astrónomos, y luego, por los artistas; estos últimos la usaban para comprobar sus puntos de vista sobre la naturaleza”. Aaron Scharf, *Arte y Fotografía*, Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 21.

RADIOGRAFÍA DE LA MUERTE

En una información de prensa sobre las nuevas fotografías de rayos X se leía lo siguiente: "En contraste con los rayos de luz corrientes, esos rayos penetran en la materia orgánica y en otras sustancias opacas de la misma



manera que los rayos de luz corrientes penetran el cristal(...)" Cabe preguntarse si Boccioni se refería a las fotografías del espíritu cuando escribía: "¿Puede alguien creer ya en la opacidad de los cuerpos, cuando nuestra sensibilidad agudizada nos permite penetrar en las oscuras manifestaciones de los "fenómenos" relacionados con los médiums?" E, inmediatamente después de decir esto, preguntó: ¿Por qué razón hay que seguir creando sin tener en cuenta esos poderes visuales nuestros que son capaces de resultados análogos a los de los rayos X?"

AARON SCHARF, *Arte y Fotografía*

Ilustración 21: Wilhelm Conrad Röntgen. *Bertha Röntgen's Hand*, 22 December 1895. First human radiograph, Röntgen Museum, Lennep.

El entusiasmo que se vivió a raíz de los grandes descubrimientos en la ciencia trajo como consecuencia muchas maneras de explotarlo a razón de obtener votos de credibilidad, la validación, el aprovechamiento de los descubrimientos científicos, el control de la creencia tenía de dónde echar mano una vez que la fotografía de espíritus había fallado. En la fotografía espiritista, la conjunción de carácter mágico y la cientificidad fueron aplicadas a los resultados obtenidos en dichas imágenes. Los ocultistas prontamente usaron la credibilidad que existía en los rayos X para legitimar viejas creencias. La capacidad de la clarividencia, en otras palabras la posibilidad de ver a través de los cuerpos opacos fue reforzada y enteramente explicada de manera racional por el descubrimiento del profesor Röntgen, inventor de los rayos X (Il. 21).

La fotografía realizada por los espiritualistas tuvo grandes refuerzos gracias a los constantes descubrimientos de la ciencia, resurgieron y se avivaron viejas teorías respecto a la

clarividencia. En la revista *Revue spirite* se publicó que los clarividentes poseían un tipo de tubo de Crookes, el mismo que era empleado para los rayos X, que las cosas que eran ocultas ante los ojos normales eran claras para los clarividentes gracias a los rayos catódicos generados por los médiums, y que las imágenes eran fotografiadas en sus cerebros. Según el escritor Jules Bois a estos se les conocieron como “X-gazes”¹⁶⁷: explotaron de este modo el lenguaje de los rayos X para describir sus experimentos basados en la radiografía.

Muchos fueron los inventos y descubrimientos que ocurrieron a finales del siglo XIX pero sin duda uno de ellos, del que ahora nos ocupamos, las fotografías de espíritus, fueron resultados extraños aunque particulares en términos de su proceso y su resultado. En este sentido, la fotografía proveyó una permanente y perceptible prueba de la existencia de comunicación con los espíritus. De acuerdo con el americano Theodore Parker (1810-1860): “*el espiritualismo tiene más evidencia de sus descubrimientos que cualquier otra forma histórica de religión*”.¹⁶⁸

Lo que importaba señalar era el hecho de que los avances de la ciencia traerían consigo más posibilidades y mejores maneras de poder demostrar los encuentros espiritualistas, pues a final de cuentas con sólo poder corroborar que alguna fotografía era realmente una prueba de las manifestaciones sería suficiente para poder demostrar este hecho. La fotografía de espíritus, de este modo, se apegaba cada vez más a los términos y descubrimientos científicos, dando paso a los *V-rays*, como fueron nombrados unos rayos que captaban los rayos vitales de las personas.

Las fotografías que hicieron los espiritualistas a partir de los años sesenta del siglo pasado, y, sin duda alguna, las que hizo Wilhelm Röntgen a partir de 1850 con el nombre de “Rayos X”, fueron consideradas con toda probabilidad por esos artistas como pruebas gráficas de la insustancialidad de las formas sólidas.¹⁶⁹ La promesa de observar dentro de las personas sin tener que cortarlas, fue utilizada por la medicina forense pero además se le asignaron una serie de propiedades curativas que iban desde la cura de enfermedades de la piel, erradicar microbios y combatir la tuberculosis hasta iluminar la oscuridad de los ciegos, lo que demuestra las ideas infantiles bajo las cuales se sustentan las creencias ante los descubrimientos que les parecen extraordinarios y apoyan una realidad científica: parecía ser el remedio universal, la

¹⁶⁷ Chéurox *et. al*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁸ Harvey, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁹ Scharf, *op. cit.*, p. 283.

panacea que curaría a la humanidad de todos sus males, puesto que le atribuían fantásticas propiedades curativas.¹⁷⁰

Se dice que fluidos emanando del médium – la fuerza vital, el alma y también los pensamientos, sentimientos y sueños– fueron directamente capturados en la placa fotográfica sin el uso de la cámara. La fotografía encontró su mayor desarrollo “a finales del siglo XIX, al afirmar la legitimidad científica de la investigación en radiación, en particular, los rayos X y la radiactividad”¹⁷¹. Este hecho marcó una tendencia: poder capturar en imágenes la invisibilidad de ciertos elementos. Los rayos X permitieron observar a través de la piel de las personas, un hecho sólo factible a través de la ciencia. Observar los huesos es la manera más directa de observar a la muerte.

Como podemos observar, la foto de espíritus reafirma con ímpetu el valor de representación de la fotografía como todo su carácter indicial, como ese valor que otorgaban los prisioneros de la caverna platónica, optando por ver en esa ventana del mundo una interpretación crédula y no crítica de lo que en ella se observa, pero dado que ésta no es la única manera de asumir la imagen, veremos las posibilidades de la interpretación a partir del análisis que realizaremos con la visión de Vilém Flusser respecto a la fotografía.

¹⁷⁰ Chéroux (2009), *op. cit.*, p. 115, 150.

¹⁷¹ Chéroux *et. al.* (2005), p. 16.

LA VISIÓN FLUSSERIANA

Y de esta búsqueda de la inmortalidad surgen, entre otras cosas, los aparatos. Éstos deben producir informaciones, así como mantenerlas y transmitir las. Vistas así, las imágenes son muros de contención de las informaciones al servicio de nuestra inmortalidad.

VILÉM FLUSSER, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*

Tomaremos como eje de este apartado el pensamiento de Vilém Flusser, dado que este autor examina las fotografías como una herramienta científica que refuerza el positivismo, perspectiva que comparte la fotografía espiritista cuando se apoya en los descubrimientos y avances de la tecnología relacionados con la visión (rayos X) y las comunicaciones (telégrafo); los cuales dieron la sensación de que los límites de la vista y la comunicación humana habían sido franqueados.

Muchos creyentes afirmaban que las sesiones espiritistas proporcionaban evidencia científica de la permanencia de los espíritus después de la muerte, y creían que la ciencia era totalmente compatible con el espiritualismo, el cual apoyado por la fotografía hace visible lo invisible y palpable lo impalpable. Los testigos veían, escuchaban y sentían la presencia de espíritus y por tanto las manifestaciones podían ser probadas empíricamente y posteriormente a través de imágenes fotográficas como evidencias.¹⁷² Esto generaba un círculo de producción y consumo que permitía el sostén de los productores. Un mercado fructífero y rentable, que científicamente alentaba a la investigación manipuladora por parte de los investigadores involucrados; da muestra de ello el Sr. William Crookes, uno de los más reconocidos investigadores dentro del espiritualismo, de quien se sabe enseñaba a sus alumnos cómo realizar fotografías de espíritus.¹⁷³

Algunos fotógrafos admitían que estaban prostituyendo su profesión a cambio de los beneficios económicos que resultaban de la venta de sus fotografías. Algunos espiritualistas “serios”, incluso, se llegaron a quejar de lo burdas que resultaban las fotografías de espíritus y

¹⁷² Tucker, *op. cit.*, p. 68

¹⁷³ En la descripción de las instrucciones comienza diciendo, “es muy fácil...” hágase esto y esto otro. El método consiste en una doble exposición. También se sabe que en *Photographic news* se publicó el método de doble impresión con colodión. *Ibid.*, p. 72.

manifestaban su inconformidad por la poca sensatez y falta de respeto que los fotógrafos tenían de su profesión. Esta inconformidad produjo, por ejemplo, que en la *Spiritual Magazine* expresaran su inconformidad hacia ciertas imágenes, y comenzara una acreditación hacia algunas y el descrédito hacia otras fotos de espíritus, denominando a algunas como “reales” ya a otras como “falsas”.¹⁷⁴

Los textos espiritualistas utilizaban términos científicos para designar descubrimientos o logros en su investigación. Por ejemplo, para la comunicación entablada con los espíritus se interpretaban los sonidos como mensajes codificados, primero en un simple “sí” (un chasquido)



y “no” (dos chasquidos) y posteriormente en complejos mensajes codificados en clave morse llegarán al extremo de utilizar el léxico de los descubrimientos científicos, con términos como *spirit telegraph*; ante la aparición de los rayos X, surgió entre los espiritualistas los *V-rays* (rayos vitales) a fin de dar validez a sus creencias. Todo parecía una búsqueda frenética por demostrar, a toda

Ilustración 22: Anonymous, *Walter's Thumbprint*, 1931. American Society for Physical Research, New York.

costa, que realmente era posible comunicarse con los muertos; y ésta ha sido hasta la fecha la tendencia de esta pseudo-religión, así podemos verlo en los programas televisivos de *Discovery*: “Fenómenos paranormales”, “Niños con un sexto sentido”, “Celebridades y sus experiencias paranormales”, “Mi historia de fantasmas” entre otros.

Los creyentes contrastarán sus más acérrimos argumentos contra los escépticos, basándose principalmente en la imagen fotográfica, entre ellas destaca una imagen que hace referencia absoluta al índice, el carácter indicial o como diría Dubois, el índice como sentido digital, como “*indicativo que es constitutivamente una huella singular, que señala con el dedo por*

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 83-84.

su poder de extensión metonímica”, que certifica la existencia de su objeto; todas estas particularidades puestas en una foto verbigracia de su inseparable situación referencial.

La fotografía prueba la emanación de un espíritu con una huella dactilar, obtenida en una sesión espiritista, la cual se cuenta, no coincidió con ninguna huella de los participantes de dicha sesión. Se dice que un año más tarde, una huella que había dejado en vida Walter Stinson, el hermano de Margery (Mina Stinson), fue comparada con la huella de la fotografía, descubriéndose que eran idénticas, lo cual probaba la inmortalidad del alma humana y la posibilidad de comunicación con los muertos¹⁷⁵ (Il. 22).

Lo anterior comprueba que el pensamiento flusseriano referente al poder que tiene el fotógrafo sobre aquellos que miran sus fotografías es una realidad probada, pues es capaz de manipular en cierto modo las interpretaciones que las demás personas tengan frente a las imágenes, y dado que la búsqueda de posibilidades es infinita,¹⁷⁶ los fotógrafos tuvieron la libertad de moverse a la par de los descubrimientos científicos, presentando para cada ocasión imágenes que estuvieran respaldadas por los avances de la ciencia.

Asimismo, Flusser expresa que “fotografiar”, *es buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara; en otras palabras, estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas, improbables*,¹⁷⁷ esto permitió el surgimiento de una gran diversidad de fotografías de espíritus producidas a lo largo de la historia, pues en su producción no estaban involucrados exclusivamente los charlatanes, sino también los escépticos, los artistas, los ilusionistas, los espiritistas, los científicos y más tarde hasta los fotógrafos principiantes que comenzaron a experimentar con el medio.

En resumen, todo este tipo de fotografías fueron ficciones presentadas como verdaderas y otras como desmitificadoras *y contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. [...] Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira*.¹⁷⁸ Aunque como hemos observado, no pareció haber existido una dirección ética en los fotógrafos espiritistas.

¹⁷⁵ Chéroux *et. al* (2005), *op. cit.*, p. 217.

¹⁷⁶ Cfr. Flusser, (1990), *op. cit.*, p. 30

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁷⁸ Fontcuberta, *op.cit.*, p. 15.

LA IMAGEN TÉCNICA FANTASMAL

Esto es lo fantasmal y a la vez lo que infunde entusiasmo a la conformación de imágenes al teclear: que las imágenes técnicas son fantasmagorías que otorgan un sentido al mundo y a nosotros mismos.

VILÉM FLUSSER, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*



Ilustración 23: Cromer's Amateur.
Organ Grinder on street with children passing, ca. 1848. Daguerreotype 8.3 x 7.0 cm., 1/6 plate. Gift of Eastman Kodak Company: ex-collection Gabriel Cromer. Courtesy of George Eastman House, International Museum of Photography and Film.

Lo que nos concierne respecto a la fotografía de espíritus es la postura frente a ella. Sea como escéptico o como creyente, la fotografía es una imagen capaz de crear ficción o representar veracidad, pero en términos flusserianos diríamos que reproducen hechos concretos y recrean la imaginación, se construyen y después significan a partir de códigos culturales descifrables, factibles de ser decodificados por quienes las observan. Esto es que en la fotografía espiritista se establece la posibilidad de abstraer ese “algo” (el espíritu representado) pero dependiendo de

quién la decodifica, corre el riesgo de establecer credibilidad y se le atribuye un significado emotivo, real y certificador. En este sentido, podemos afirmar que aunque ciertamente toda persona abstrae lo que en la fotografía de espíritus se representa, tendrá la posibilidad de que se le atribuya credibilidad, si así lo desea o incredulidad en todo caso, pero estará de cualquier modo

supeditada a la interpretación cultural de que lo que observa es un espíritu, de ese modo, para algunos significará la prueba de su existencia, mientras para otros significará simplemente charlatanería. Si el daguerrotipo de los niños pasando por la calle (Il. 23) hubiera sido visto por algún creyente, éste pudo haber afirmado que se trataba de una fotografía de espíritus.

Flusser afirma que en la observación de las imágenes existe una *intención manifiesta en el observador y no en la imagen*, lo que abre la posibilidad que frente a una fotografía de espíritus, un observador podrá ver al espíritu de su ser amado, mientras que esa misma fotografía podrá, por otro lado, ser la prueba contundente de un fraude. Este hecho era común, dada la propiedad de interpretación a la que está sujeta la imagen, pues la *magia* de una fotografía proviene del observador y no de la imagen. Ejemplos de ello pueden ser algunos de los clientes de William Mumler, quienes reconocían a sus parientes¹⁷⁹, mientras que otros demandaban haber sido víctimas de un fraude; estos últimos afirmaban, respecto a la misma fotografía, que “los espíritus” retratados en esas imágenes correspondían a personas que aún se encontraban con vida y que podían incluso ser identificados en las comunidades donde habitaban.

Como posible causa de este crédito desmedido no hay que olvidar que la fotografía lideró muchos de los acontecimientos científicos, la primera microfotografía (1839), la primera fotografía de un rayo (1847), la primera fotografía de espíritus (1861), esto dio un continuo refuerzo a su credibilidad. Su valor certificativo reforzaba la credulidad ingenua o, también podría decirse, ignorante, pues eran bien conocidas las fallas del mecanismo fotográfico.

*Aproximadamente en 1860, Londres era una metrópolis donde cientos de personas reconocían la eventualidad sobre de la verdad fotográfica y se sentían orgullosos de sus destrezas para detectar imperfecciones y errores en la fotografía. Mucha gente reconocía que las fallas de la fotografía tales como los barridos y las distorsiones, podían ser causadas por distintos factores. Cuando los fotógrafos revelaban cómo eran realizadas estas ilusiones, ciertas decepciones cayeron sobre algunas imágenes, la gente se asombraba de cómo las personas, viviendo en una cultura científica y moderna, podía ser tan engañada.*¹⁸⁰

Si la fotografía de espíritus está estrechamente ligada a la posibilidad de interpretación, como lo son para Flusser todas las imágenes técnicas, es porque las imágenes poseen una relación de interpretación entre los elementos de la imagen y quien las observa. La foto espiritista es producto de una imagen técnica, una fotografía es entendida como producto de una cámara fotográfica, de un avance técnico que permite nuevos descubrimientos y en la cual

¹⁷⁹ Una cliente de Mumler escribió una carta al periódico *Banner of Light*: “el parecido me sorprendió, era muy claro. Su collar y su pañuelo eran precisamente como lo solía usar. Una foto clara como la que cuelga en mi sala. Todos vemos el parecido y pensamos que cualquiera que la hubiese conocido, reconocería el parecido de inmediato” citado por Tucker, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

existe la posibilidad de distintas lecturas de sus elementos: el vivo retratado con el espíritu de un fallecido. Así, la relación entre los consumidores y los realizadores de la fotografía de espíritus tiene una variedad de intereses que van desde la investigación intelectual, la devoción por la fotografía, por la ciencia y la tecnología hasta el interés por la religión, por el espiritismo, por el entretenimiento, por la búsqueda estética o en última instancia, por el beneficio comercial; cada uno de estos intereses produce, a su vez, diferentes sintaxis y lecturas de la imagen.



Ilustración 24: London Stereoscopic Company (Manufacturer). *The Ghost in the Stereoscope #2*, 1856.
Stereoview Card 3.50 x 7.00 x .035 inches.

Lo que Flusser propone sobre la lectura de las imágenes es, en este sentido, considerar las situaciones representadas en ellas y los hechos que acontecieron en el momento de la toma. Estas circunstancias son las que pueden generar un carácter mágico en las fotografías, dado que no son los hechos mismos, sino escenas, representadas en situaciones, de tal modo que algunas podrían generar esa magia con mayor o menor eficacia; por ejemplo en algunas fotografías, particularmente esas que destacan por su anticipada planeación, donde la imagen muestra a una persona siendo sorprendida por un fantasma. En dicha fotografía las personas involucradas en la ejecución de la escena, colaboraron con el montaje y la realización del “encuentro con el espíritu”. Aquí la complicidad de los interlocutores es evidente. Esto genera en los receptores incredulidad pero mayor encanto, estéticamente son más cuidadas o más artísticas; o como observaron algunos espiritualistas, quienes comparaban fotos de diversos autores, a ellos unas les parecían convincentes, y por tanto veraces, y otras puras fantocherías (Il. 24).

Si los científicos, los artistas y creyentes en la fotografía de espíritus mantienen una búsqueda constante de verdaderas, falsas, divertidas, ocurrentes, interesantes fotografías de espíritus, la causa puede localizarse en el razonamiento flusseriano: “*el hombre olvida que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas [las imágenes técnicas]. Ya no descifra sus propias imágenes, sino que vive en función de ellas; la imaginación se ha vuelto alucinación*”¹⁸¹. Esto puede explicar también la idolatría y está ejemplificado en la fotografía que intenta validar científicamente los fenómenos y las manifestaciones espiritistas, que después de su producción escenificada se postula como verdadera. Las fotografías de espíritus sustentan las prácticas comprendida en textos, en documentos que expresan teóricamente las bases del espiritualismo moderno como práctica religiosa. De la necesidad de comprobar la validez científica de dichos textos surgió la representación, primero sucedida en otras artes visuales y después en la fotografía ya que “*precisamente en el siglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables para colmarlos de magia.*”¹⁸²



Ilustración 25: Unidentified Photographer (U.S.)
Woman with Daisies and Spirit, circa 1875. Tintype,
 Sixth-plate 2.75 x 3.25 inches.

A finales del siglo XIX, podemos encontrarnos con fotografías donde el retratado y el espíritu interactúan de cierta manera, ambos cruzan sus miradas como si se percatara uno del otro (Il. 25). Sin embargo, ni las propias confesiones de algunos fotógrafos, quienes develaron sus trucos, fueron suficientes para dejar de creer en ellas, los creyentes vivían completamente en función de las imágenes.

¹⁸¹ Flusser (1990), *op. cit.*, p. 13.

¹⁸² *Ibid.*, p. 15.

Esta fue la razón por la cual, algunos escépticos como Houdini, y fotógrafos que habían comercializado con las creencias de sus clientes, como Buguet, se propusieron develar los trucos de la fotografía de espíritus, declarándose anti-espiritistas (Il. 26), puesto que para Houdini, el nivel de descaro en las cualidades mágicas que se le estaba atribuyendo a las fotos espiritistas era ya de grado insultante. Los fotógrafos no vieron más la posibilidad de seguir engañando a sus clientes, pero eso no impedía que las imágenes siguieran demandándose.

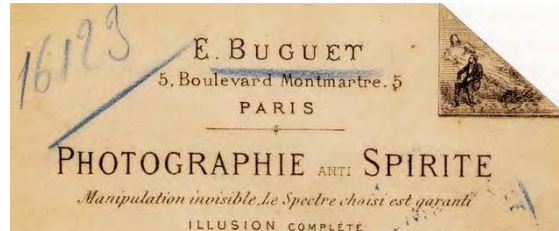


Ilustración 26: Édouard Isidore Buguet's card "E. Buguet. Anti-Spirit Photography". France, late June 1875 Archives of the Préfecture de Police, Paris.

Otro ilusionista que promovía el descrédito de los fotógrafos de espíritus fue el francés Henri Robin, quien en junio de 1863, en el teatro ubicado en *Boulevard du Temple* #49, en París, realizaba un espectáculo al que se le conoció con el nombre de fantasmagoría,¹⁸³ en el que utilizaba un sistema de espejos que causaba la impresión de espectros en escena y de este modo reproducía el fenómeno espiritualista. Para promover su espectáculo, Robin encargó a Eugène Thiébault le realizara una fotografía de doble exposición con un espectro.¹⁸⁴ (Il. 27).



Ilustración 27: Eugène Thiebault *Publicity photograph: Henry Robin and specter*, 1863. Albumen silver print 22.9 x 17.4 cm. Gérard Lévy Collection, Paris.

Un ejemplo más de imágenes producidas con el fin de desacreditar la validez de la fotografía de espíritus es la de Paul Nadar, titulada *Astral body trough trickery Portrait of Albert de Rochas*. (Il. 28)

¹⁸³ Fantasmagoría: "arte de hacer espectros o fantasmas por ilusiones de óptica" realizada por primera ocasión en 1798 por su inventor Étienne Gaspard Robert. Cfr. Max Milner, "Óptica e imaginación" y Laurent Mannoni, "Melies, magia y cine" en *Luna Córnea*, No. 28, México: Centro de la Imagen, 2004, pp. 16 y 59.

¹⁸⁴ Chéroux *et. al.* (2005), *op. cit.*, p. 60.



Ilustración 28: Paul Nadar and Albert De Rochas. *Astral body through trickery, Portrait of Albert de Rochas*, 1896. Albumen silver print 14 x 10 cm (approx.) American Philosophical Society Library, Philadelphia.

Si la foto de espíritus de finales de siglo XIX había sido vista como una forma vergonzosa, es porque de algún modo denigra la manera de utilizarla al servicio de la ciencia, porque se aprovecha de la ignorancia o credulidad de las personas, por ser de manera evidente fraudulentas y porque tanto algunos consumidores como realizadores las tomaban como imágenes que representan como una calca del mundo real; quizá sean éstas, entre otras, las razones por las cuales los historiadores no las habían considerado en el recuento de la “Historia de la Fotografía”.

Cuando las imágenes representan el mundo de tal forma que son un espejo de lo real no se puede pensar en la posibilidad de que exista cierto grado de simbolismo en ellas, y es ahí donde *“Este carácter aparentemente no simbólico, “objetivo”, de las imágenes técnicas hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo.”* De tal manera, las fotografías de espíritus son para los creyentes una ventana al mundo de lo invisible, de los muertos, es una forma acrítica de consumirlas porque:

*Las imágenes técnicas son imágenes y no ventanas, es decir, que ellas traducen todo en una situación, y que – como todas las imágenes—emanan una magia, seduciendo a sus observadores al proyectar esta magia indescifrada sobre el mundo “exterior”. Dicha fascinación mágica propia de las imágenes técnicas es visible en todas partes: cómo saturan la vida de magia, cómo experimentamos, conocemos y evaluamos todo en función de ellas y cómo actuamos como su función.*¹⁸⁵

Cuando el aparecido o el espíritu actúa como una entidad real, se trastoca el sentido de verdad y realidad, la fascinación por las imágenes comienza a conocer y a evaluar en función de ellas, este acto se puede notar en la fotografía de espíritus en lo siguiente: según la anécdota contada por el propio Mumler, él no se disponía a realizar una fotografía de un “extra” (espíritu)

¹⁸⁵ Flusser (1990), *op. cit.*, p. 19.

y fue él mismo el primer sorprendido al ver publicada la fotografía del espíritu de su prima como una prueba de que el espiritualismo sería comprobado científicamente gracias a la nueva tecnología. La fotografía de Mumler adquirió un carácter mágico bajo el cual comenzaría a actuar los creyentes, otorgándole la función de una ventana al mundo de los muertos y hasta el mismo William Mumler trabajaría en función de lo que sus retratos le facilitaban, argumentando más tarde que él no era quien hacía aparecer los espíritus, que él solo estaba al servicio de ellos (los espíritus).¹⁸⁶ Así, Mumler se presenta a sí mismo como un médium que estaba al servicio de los espíritus. La fascinación de las personas que la tomaron como ventana al mundo de los muertos dio inicio a su producción masiva y comenzó a ser una manera funcional de comprobar el más allá.

La idea generalizada que tiene Flusser respecto a las imágenes técnicas es que: *“Al descifrar las imágenes se debe tomar en cuenta su carácter mágico. Es un error descifrarlas como si fueran “eventos congelados”. Por el contrario, las imágenes son traducciones de hechos a situaciones; éstas sustituyen con escenas los hechos”*¹⁸⁷. La magia que emanan las fotografías de espíritus seduce principalmente a las mentes ofuscadas por el dolor y la pérdida de un ser amado, seduce a los espiritualistas, quienes afanados por los textos de su doctrina esperan presentar al exterior un fundamento que les permita ganar credibilidad y que evalúe las prácticas espiritistas fundándose bajo la premisa de que la fotografía es una ventana de la verdad. Se olvidaron del carácter mágico de las imágenes, las tomaron como ventanas a mundos desconocidos, que superaban las capacidades del ojo humano y la capacidad de creatividad, engaño. Se perdieron constantemente tomándolas como eventos congelados del mundo y olvidaron su evidente construcción, y sin embargo, existían fotografías que mostraban imágenes espectrales producidas por accidentes, por las condiciones de luz o por el mecanismo de la cámara a las que no se les prestaba atención (Il. 29).

¹⁸⁶ Chéroux et. al. (2005)., *op. cit.*, p. 20

¹⁸⁷ Flusser (1990), *op. cit.*, p. 12.

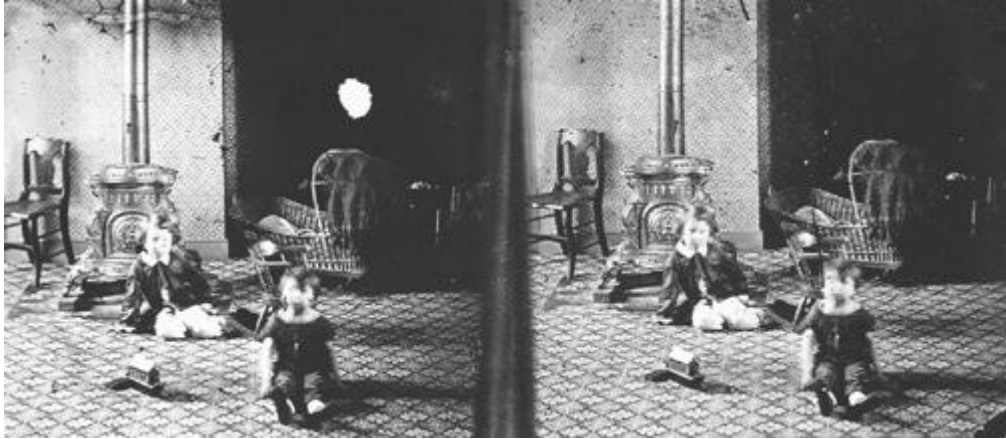


Ilustración 29: Edwin Emerson. *Child by woodstove*, ca. 1861. Modern gelatin silver print from original collodian negative 3.25 x 6.25 in. Gift of Edith Emerson. George Eastman House.

Las imágenes técnicas dan respuesta al problema existencial que surge de la relación pensamiento-sentimiento-deseo ya que imaginar implica para Flusser una posibilidad a lo imaginativo. En su libro *Hacia el universo de la imágenes técnicas*, Flusser nos explica y define vocablos que serán de gran utilidad en el manejo de sus discurso, con ellos define no solo las acciones y funciones del la fotografía, sino de los aparatos y las imágenes producidas por éstos.

Utilizando los vocablos de Flusser podemos decir que las imágenes técnicas *calculan y computan* aquello que el ojo humano no ve, no toca, no manipula, tal como sucede con la fotografía que *computa* (captura) aquello que el ojo humano no aprehende, ni imagina, ni concibe. Los espíritus representaron un misterio hasta que *las imágenes técnicas* (las instantáneas) los volvieron comprensible, representables y aprehensibles. El fotógrafo de espíritus jugó y manipuló estas cualidades de las *imágenes técnicas* utilizando los *aparatos* que capturaron lo intangible y permitieron convertir en imágenes lo intangible e invisible, presentándolas como *imágenes primitivas* llenas de magia con el fin de satisfacer los deseos, sentimientos y pensamientos de los consumidores creyentes en los espíritus, haciéndoles concebir lo inconcebible.¹⁸⁸ La intención del fotógrafo de espíritus consistió en dar significado a sus imágenes, haciendo imaginable, e incluso creíble esas *superficies significativas*, donde el espacio el tiempo de los espíritus se adecuó a las dos *dimensiones* del plano de la fotografía.¹⁸⁹

¹⁸⁸Cfr. Flusser (2011), *op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁹ Cfr. Flusser (1990), *op. cit.*, p. 11.

En el segundo capítulo consideramos la imagen fotográfica utilizada como una herramienta para adquirir, comunicar y certificar conocimientos, y de los usos que se le dio en los estudios científicos del espiritualismo.¹⁹⁰ Analizamos la filosofía de Platón, inaugural en la teoría de conocimiento occidental, examinamos los vocablos que describen las relaciones entre imágenes y observadores, que diferencian su valoración como elemento epistémico y su circunstancia respecto a las condiciones de su producción.

La alegoría de la caverna nos ilustró el engaño del que han sido víctimas los ignorantes y crédulos habitantes del fondo de la caverna, tal como sucediera con los consumidores de fotos de espíritus, quienes ofuscados por la fe y abatidos por la muerte de sus seres queridos, tomaban las imágenes como verdaderas. Del mismo modo, nos dio un ejemplo en el entendimiento de la construcción de las sombras, por aquellos que, como titiriteros, manipulan los muñecos sobre la bardilla, tal como se prefabrican las imágenes fantasmales.

Dado que la filosofía platónica plantea la posibilidad de unos segundos actores que manipulan, objetos (personas y animales de madera o piedra) de los cuales se proyectan sus sombras, y estos son manipulados por una especie de titiriteros; comparamos estos personajes con los fotógrafos, creadores de artificios, de manipulaciones fotográficas que dan origen a la fotografía de espíritus.

Rastreamos las relaciones que estableció la investigación científica con la fotografía y el espiritualismo moderno, tratando de validar la posibilidad de poder contactarse con el mundo de los muertos, hecho que concibió el surgimiento, no sólo de la fotografía de espíritus, sino la fotografía ectoplasmática, de fluidos y de médiums, de auras y del pensamiento. Dividiendo de este modo la fotografía de lo invisible (espíritus, auras, fluido vital, pensamientos) y de lo visible (levitaciones, ectoplasmas, apariciones, fluidos que emanan de los médiums).

Vimos finalmente las dos utilidades de la fotografía: como creadora de ficción y como prueba de lo real; razón por lo cual, terminamos analizando las imágenes de Étienne Jules Marey, que dieron como resultado el análisis y conocimiento del movimiento animal y humano,

¹⁹⁰ “Las últimas décadas del siglo XIX marcan el comienzo de una nueva era. La industrialización ya muy mecanizada avanza a pasos gigantescos con la introducción de motor eléctrico. Se amplían mercados, la base de la expansión reposa sobre la facilidad de comunicaciones. Graham Bell inventa el teléfono en 1876. .. Ese mismo año aparece por vez primera en un periódico una fotografía reproducida con medios puramente mecánicos. Esa invención posee un alcance revolucionario en la transmisión de acontecimientos.” Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 95.

al mismo tiempo que resultaron en imágenes espectrales. Para esto comparamos el mecanismo, la técnica y los procedimientos por los cuales se obtuvieron fotografías espectrales con los inicios de la fotografía en daguerrotipos y albúminas, cuando técnicamente no era posible congelar el movimiento de las personas. En resumen, vimos los vínculos establecidos entre la fotografía, como herramienta del espiritualismo moderno y de la ciencia con resultados en imágenes espectrales. Finalmente exploramos, con la mirada de Flusser, las posibilidades de interpretación a las que están sujetas las imágenes, razón por la cual, la fotografía como imagen técnica, ha sido producto de variadas interpretaciones a lo largo de la historia.

CAPÍTULO 3

FOTOGRAFÍA, ESPIRITUALISMO Y ARTE

«Ninguna obra de arte es considerada en nuestra época con tanta atención como la propia fotografía, la de los parientes y amigos más próximos, la de la mujer amada.» Así escribió Lichtwark en el año 1907, desplazando la investigación desde el ámbito de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. [...] Resulta significativo que a menudo se torne el debate rígido, cuando se ventila la estética de la fotografía como arte, mientras que apenas se concedía una ojeada al hecho social, mucho menos cuestionable, del arte como fotografía.

WALTER BENJAMÍN, *Pequeña historia de la fotografía*

En los capítulos anteriores hemos descubierto que lo espiritual y lo fantasmal ha sido abordado a partir de distintas perspectivas y autores que conciben la fotografía como huella de lo real, que las imágenes espectrales son resultados obtenidos por accidente, por manipulación o por el estudio científico fisiológico o de fenómenos paranormales, imágenes que fueron explotadas por diversos autores, quienes utilizaron distintas técnicas para generar un “arte de la fotografía de espíritus” entendida como el vocablo griego *tejné*, esa destreza o conocimiento de las reglas, acerca de los oficios manuales para satisfacer lo que el hombre necesita.

Corresponde ahora observarla como una búsqueda estética, una “fotografía de espíritus como Arte”, proveniente del vocablo romano *ars* (el cual evolucionó de significar destreza hasta llegar a concebir el arte como lo conocemos hoy en día), en la medida en que tanto las artes literarias como las gráficas han dado las pautas para la representación de lo fantasmagórico, y que la fotografía además de haber demostrado representar lo fantasmal de manera mucho más creíble, eficiente y certera también fue capaz de inmiscuirse dentro de las artes visuales, razón por la cual ha sido capaz de desarrollarse tanto en lo funcional como en lo estético. Que, por las razones antes mencionadas, la producción de fotografías de espíritus ha sido realizada desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días como accidente, como oficio, como actividad científica, como producto comercial y como búsqueda estética, enfrentada siempre ante posturas tanto crédulas como escépticas.

En el siguiente capítulo se retomarán las ideas planteadas en los dos capítulos anteriores y se plantearán las coincidencias encontradas entre las fotografías de espíritus realizada durante la segunda mitad del siglo XIX y las de dos autores postmodernos: Duane Michals y Vida Yovanovich. Se expondrán los antecedentes de la representación de los espíritus en el arte occidental y se indagarán las convergencias entre las fotografías de espíritus realizadas por los dos autores contemporáneos mencionados y los autores del siglo XIX, se buscarán las continuidades existentes entre su trabajo autoral y las temáticas desarrolladas en los dos primeros capítulos: el amor, la muerte, la ciencia y la religión.¹⁹¹

Tomaremos como premisas que en la realización de fotos de espíritus existe una habilidad, un dominio del arte como la técnica que permite realizarlas, la cual fue explotada por los fotógrafos que comercializaban con estas imágenes durante la segunda mitad del siglo XIX, y que, paralelamente, existe una búsqueda estética, una realización de fotografías de espíritus en un marco artístico, una búsqueda de un arte fotográfico desarrollado inicialmente por los fotógrafos academicistas que incidieron en las temáticas del espiritualismo y que ha sido retomada por algunos fotógrafos posmodernos.

Indagaremos en la representación simbólica de las imágenes de espíritus dentro de la cultura occidental, a fin de hacer evidente su codificación en la fotografía de autores academicistas del siglo XIX y su continuidad en la fotografía de autores posmodernos, destacaremos las convergencias o divergencias en la sintaxis fotográfica de las obras realizadas por los fotógrafos de espíritus a lo largo de la historia. Que los fotógrafos academicistas del siglo XIX no hayan sido reconocidos en su momento como artistas, fue una circunstancia que posteriormente sería reconsiderada en el momento en que la fotografía y los discursos en torno a ella terminarán por darle valor estético, elevándola a la categoría de arte. Por tal motivo, la fotografía de espíritus en un nivel estético, también tuvo sus inicios a mediados del siglo XIX, a la par de la fotografía de los espiritualistas. Con tal antecedente, analizaremos el acto fotográfico posmoderno, el cual permite que la fotografía de espíritus, como actividad de carácter artístico, apele a la inscripción de valores, intenciones y reflexiones cargados de una visión personal, política, social y estética.

¹⁹¹ La Guerra Civil estadounidense y la Comuna en Francia provocaron el *boom* de la producción de fotografías de espíritus iniciado a mediados del siglo XIX y finalizado a principios del siglo XX, el estudio del fenómeno espiritualista abarca de 1850 a 1920. Entre 1920 y 1960 existe un hueco de la producción masiva (lo que no significa su desaparición, en cambio florecerá la fotografía post-mortem), que resurge con las fotografías de espíritus realizadas por Duane Michals en los años 60.

SINTAXIS DE LA FOTOGRAFÍA DE ESPÍRITUS

El manejo consiente y voluntario de la sintaxis implica, pues, que la fotografía abandone su estadio de ficción (de imago, de realidad, de verdad) y asuma la existencia de un autor y una codificación. Es la postura contraria a la épica daguerriana del documento; al aceptar la existencia del autor de la fotografía no solo funciona plenamente como lenguaje, sino que, según las características concretas de éste, también puede acceder a la “artisticidad”.

LAURA GONZÁLEZ, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*

Podemos decir que la “belleza de la fotografías de espíritus” es inversamente proporcional a su valor de credibilidad, por lo que a medida que ésta se aleja de los propósitos de validación del espiritualismo, se le aprecia más por su construcción estética. Se incrementó la producción de fotos de espíritus para satisfacer el goce estético de sus clientes, algunos fotógrafos espiritistas se convirtieron en anti-espiritistas cuando abandonaron su propósito original, y se preocuparon cada vez más por la estética de sus fotografías, el ejemplo más claro sucede con Buguet, quien notablemente muestra una transformación en la manera de realizar sus primeras fotografías y como finalmente las terminó haciendo (Il. 30 y 31). También podemos decir que a medida que los fotógrafos espiritualistas buscaban más la credibilidad de sus imágenes, más se alejaban de la producción cuidada y por ende éstas son menos agraciadas.¹⁹²

Por ejemplo, el fotógrafo Houghton aseguraba que sus amigos se sintieron más convencidos de su trabajo pues no parecía falso, y aunque ciertamente sus fotografías no eran algo que pudiera tomarse como “artísticas”, el mal aspecto de ellas reforzaba su credibilidad. Porque, después de todo, “¿por qué habría de realizarse fotografías que obviaban su fabricación?” Como obras de arte eran en verdad muy malas, pero su apariencia las hacía más convincentes, Houghton afirma además que se reconocía la existencia de otras que eran, por el contrario, unas “bellísimas fotografías de espíritus”.¹⁹³

¹⁹² La producción fotográfica de Buguet se consideró más artística que la de los ingleses, luego de su declaración como fotógrafo anti-espiritista (véase su tarjeta de presentación: Il. 26). Él decía realizar fotografías de espíritus con excelentes y satisfactorios resultados para sus clientes.

¹⁹³ Tucker, *op. cit.*, p. 96.

Ilustración 30: Édouard Isidore Buguet. *Six spirit photographs, 1873-1875. Cartes-de-visite 10.5 x 6.3 cm aprox. (each).* Sirot-Angel Collection, Paris.

15a. "Miss Blackwell invoking Napoleon III". 15b. "Ketty King [sic], Florence Cook, and Charles Blackburn during their trip to Paris in April 1874". 15c. "Mr. Gueret from a portrait recognizes his drowned brother". 15d. "Jane Leymaire and the spirit of Mile Finot". 15e. Portrait of an unknown young man and a female spirit. 15f. "Mr. Marere engineer rec... [words erased]."



En sus inicios, la fotografía de espíritus tenía la particularidad de ser realizada a partir de una necesidad afectiva marcada por

la muerte. Fueron los fotógrafos de espíritus pertenecientes al espiritualismo moderno los que exclusivamente llamaban "fotografía de espíritus" a los retratos que producían; paralelamente,

se combinaba con la producción de fotos para disfrute estético o para entretenimiento, las formas en cómo aparecían los espíritus era diversa, y los fotógrafos espiritistas comenzaron, de manera cotidiana, a nombrarles "espectros" o "fantasmas", tal como se les nombraba en la literatura, la dramaturgia de la época y en otras artes gráficas como el grabado y la pintura.



Ilustración 31: Édouard Isidore Buguet. *Four antispirit photographs. June 1875 Cabinet cards, 15 x 10.5 cm (approx. each)* Bibliothèque nationale de France. Department des Éstampes et de la Photographie, Paris. a. "Spirit of Paganini"; b. "Skull of Altotas and his representative"; c. "Fluidic effect" [sic]; d. "Mediumnic attraction"

Entre los mismos simpatizantes de la fotografía de espíritus se reconoció que no existía homogeneidad, sino variedad en la manera de representarlos, por lo cual se instauraron algunas clasificaciones a partir de la diversidad de los trabajos producidos, denominándolos: “fotografías de espíritus”, “fotografías de fuerzas físicas”, “fotografías espirituales” y “retratos físicos”.¹⁹⁴ En lo que a nuestro estudio concierne, intentaremos identificar la relación que establecen los “espíritus” retratados con las “personas vivas”, por lo que proponemos una nueva clasificación que nos permita identificar variedades dentro de lo que ellos agruparon como “fotografías de espíritus”; pues en esta relación podremos identificar el grado de conexión afectiva y de manipulación de estas imágenes. Proponemos resumir la manera en cómo aparecen los espíritus en la fotografías de la siguiente manera:

1. Los espíritus aparecen al lado de las personas sin que ellos parezcan percatarse de la presencia del otro (ambos dirigen su mirada hacia la cámara o alguno de ellos tiene la mirada perdida hacia el horizonte), pues se suponía que el poder de percibirlos sólo estaba dado a los médiums y a la cámara fotográfica. Este tipo de



Ilustración 32: Ada Emma Deane. One page from album of spirit photographs, 1920-1923. Gelatin silver prints, twelve mounted on each page 30.8 x 43 cm (album page). Cambridge University Library, On deposit from the Society for Physical Researh.

fotografías son las más comunes de los principios de la fotografía comercial del espiritualismo moderno, realizada por fotógrafos como William Mumler y tardíamente (principios del siglo XX) por William Hope y Ada Emma Deane, a raíz de que el fotomontaje era realizado con dos retratos tomados en tiempos y situaciones distintas. Todas este tipo de fotografías son conocidas como fotografías de espíritus y no de fantasmas (Il. 32)

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 101.

2. Los espíritus son visibles ante las personas vivas y en ocasiones parecen conversar entre ellas (ninguno de ellos dirige su mirada hacia la cámara). Este tipo de fotografías eran muy comunes en las propuestas de fotógrafos como Frederick Hudson (Il. 6). En otras ocasiones las personas vivas muestran gestos de pánico ante la presencia de los espíritus. Este tipo de fotografías son comunes en las fotos estereoscópicas hechas para el entretenimiento y la diversión. Normalmente estos fotógrafos los llamaban fantasmas y no espíritus. (Il. 20 y 33).



Ilustración33: London Stereoscopic Company (Manufacturer). *The Ghost in the Stereoscope*, c. 1856.
Stereoview Card 3.50 x 7.00 x .035 inches.

3. Los espíritus parecen desprenderse de las personas que estaban vivas. El primer fotógrafo que realizó una de este tipo fue Oscar Rejlander, aunque más tarde veremos este tipo de fotos en las series de Duane Michals. Son comunes en la fotografía con fines estéticos, sobre todo en las propuestas de fotógrafos posmodernos (Il. 34)

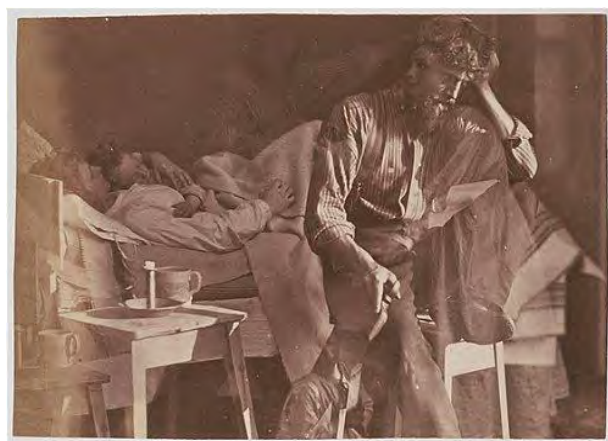
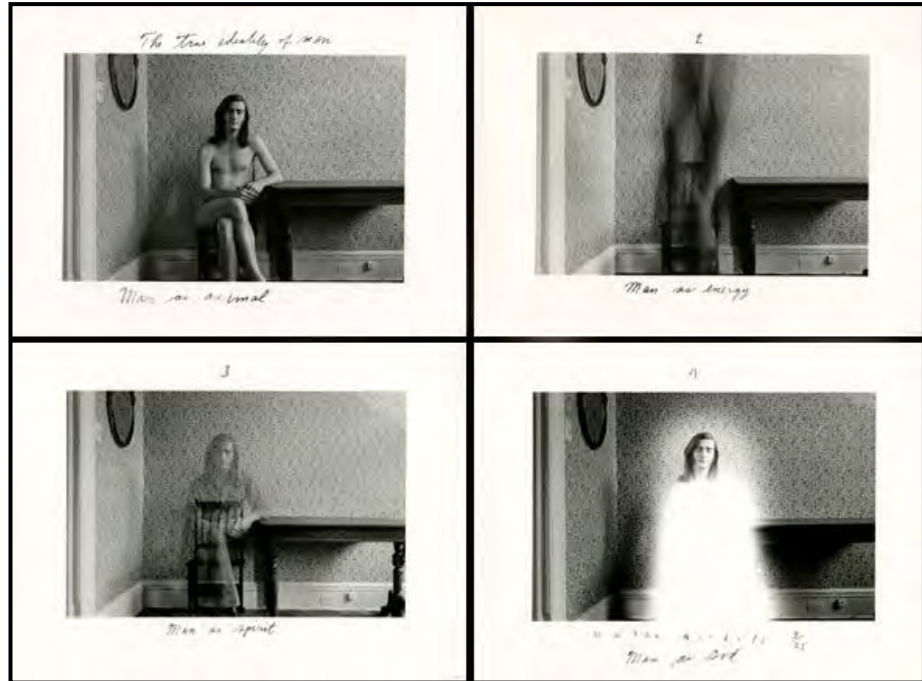


Ilustración 34: Oscar Rejlander. *Hard Times: Spiritiscal Photograph*, ca. 1860. Albumen print 13.9 x 19.9 cm.
Museum Purchase: ex-collection A.E. Marshall.

4. Las personas parecen convertirse en espíritus. Este tipo de fotografías se encuentran sólo en las series fotográficas, pues es necesario apreciar el paso del tiempo entre un antes y un después. Un indicio de ellas puede apreciarse en una *carte-de-visite* de Disdèri y más tarde en la serie de Duane Michals *La verdadera identidad del hombre*. (Il. 35)

Ilustración 35: Duane Michals *La verdadera identidad del hombre*. (Il. 35)

Ilustración 35: Duane Michals. *The True Identity of Man*, 1972, Edition 7/25, four gelatin silver prints, H: 5 1/8 x W: 7 1/2 inches (H: 13 x W: 19 cm), Henry L. Hillman Fund.



5. El espíritu se encuentra solo. Este tipo de fotografías han sido comúnmente realizadas por aficionados a la fotografía gracias a la facilidad de manipulación que representan los materiales fotográficos de finales del siglo XIX y principios del XX, o aquellas que dicen registrarse por medio de cámaras de vigilancia o cualquier otro medio de captura visual. Tuvo sus inicios con la



experimentación libre del medio (Il. 36). En la fotografía documental realizada por Vida Yovanovich en su trabajo *Cárcel de sueños* podemos encontrar un autorretrato con esta apariencia cuando se encuentra sola en un baño del asilo (Il. 65).

Ilustración 36: Anonymous. *The ghost of Bernadette Soubirous*, c. 1980. Albumen Silver Print 5.8 x 9.5 cm. Keith de Lellis Gallery, New York.

6. Los espíritus no aparecen en las fotografías. Únicamente aparecen fotografiadas las formas en que se manifestaron, por ejemplo una levitación, restos de ropa, de piel, o la huella dactilar que hace comprobable la manifestación o la desacreditación del espíritu en una sesión espiritista, como aquella mano momificada que sirvió para comprobar que el cuerpo sin vida también producía imágenes fluídicas (Il. 37). Este tipo de fotografías ya no muestran lo “invisible” del espectro sino las manifestaciones visibles que fueron presenciadas por quienes asistían a la sesión espiritista o realizaban las investigaciones. A este rubro pertenecen las denominadas “fotografías de fuerzas físicas”, “fotografías espirituales” y “retratos físicos”, las cuales fueron realizadas mayoritariamente por investigadores y científicos seguidores de la doctrina de Allan Kardec.¹⁹⁵



Ilustración 37: Gaston Durville, Roger Pillard. *Corpe's hand mummified by magnetism*, 27 February 1913. Gelatin silver print 16.9 x 12.1 cm. Gérard Lévy Gallery, Paris.

En resumen, las imágenes de espíritus fueron realizadas de muy diversas maneras, y aunque las más conocidas son las que solicitaban los creyentes, existe una gran variedad marcada por el propósito comercial, científico o estético con que fueron elaboradas. Consecuentemente la apariencia de los espíritus varía dramáticamente entre diferentes culturas y hasta en la misma cultura a través del tiempo. Harvey expone que los espíritus no tienen una forma innata dado que son proyecciones culturales moldeadas por las necesidades humanas y emociones tales como temores primarios y miedos, fetichismos y neurosis, incertidumbres y anticipaciones, añoranzas e idealismos, sistemas de creencias, cosmologías y visiones del mundo que se encuentran descritas en la literatura, en los relatos orales, en las religiones y en las propuestas visuales del pasado y del presente. Las imágenes de espíritus están determinadas por todas estas condicionantes.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Autor del espiritismo, y de la introducción del término “espiritista”, además de ser uno de los personajes que más impulsó la investigación científica, apoyada por la fotografía.

¹⁹⁶ Harvey, *op. cit.*, pp. 10-11.

CODIFICACIÓN DEL ESPÍRITU

A través del trabajo, (la codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de verdad interior (no empírica). Precisamente en el mismo artificio la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza, incluso supera, la realidad.

PHILIPPE DUBOIS, *El acto fotográfico*

Lo que podemos encontrar en las fotos de autores contemporáneos como Duane Michals y Vida Yovanovich es el amor extraviado de la fotografía, cómo no podremos conmovernos ante la despedida del niño de su abuelo que fallece. De nuevo la fotografía resulta punzante, poniendo el dedo en la herida de la muerte y aludiendo a todos los valores personales que veremos reflejados en ella. Michals parece buscar un *punctum* universal en cada una de sus series, algo que nos pinche y nos llame la atención hacia el universo de la interpretación subjetiva de sus fotografías, manejando ciertos códigos universales en torno a la muerte. Sin embargo su carácter artístico se encuentra en su falta de noema, pues lo que en ella observamos no afirma el “ha sido”, sino un entorno construido por el fotógrafo.

La Fotografía puede ser efectivamente un arte: cuando no hay en ella ya demencia alguna, cuando su noema es olvidado y por consiguiente su esencia no actúa más sobre mí. ¹⁹⁷

Los códigos de lo fantasmal, concebidos a lo largo de la historia de occidente, son utilizados en la construcción de las historias de Michals, incluso podríamos decir que el estereotipo de nuestra concepción de la muerte ha sido plasmada en series fotográficas aunadas a una percepción ideal de enfrentar la muerte. En sus series podemos identificar lo idílicamente deseado, e incluso lo esperado en una muerte placentera donde el propósito es no sufrir ante su llegada. Es por esta razón que sus fotografías nos conmueven de un modo distinto, nos interesan, y sin embargo no son capaces de arrancarnos ni una lágrima, pues no vemos en ella a nuestros parientes sino a personas totalmente desconocidas que mueren sin pena. (Il. 38)

¹⁹⁷ Barthes, *op.cit.*, p.127.

Ilustración 38: Duane Michals. *Grandpa Goes to Heaven*, 1989. 5 gelatin silver prints. 4 x 5 inches. Edition of 23/25. Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York.

En las series de Michals, esa demencia referida al sentimiento que se halla en la foto como sustituto de la persona retratada con la que mantengo un vínculo afectivo, y que me convierte en “demente” al creer que la foto sustituye al ser amado **no existe**. El noema olvidado corresponde a una imagen que ha perdido al testigo de ese amor, pues los retratados son de personas desconocidas, no pertenecen a la historia de vida del espectador, no hay nada que certifique que aquello que aparece en ella *haya sido*; por eso se dice que el noema ha sido olvidado; la fotografía construida se da gracias a ese distanciamiento. En ella sólo podemos ser empáticos, pero ya no estamos ciegos ni atados por el sentimiento amoroso que vinculaba a los creyentes en la fotografía de espíritus o a Barthes con *La foto del invernadero* o de sus padres.

La esencia de la fotografía es la concepción de ella como huella de un real, como imago; su carácter validatorio se pierde con el olvido del noema y entonces la fotografía deviene en arte, cuando se deja de pensar en su esencia como documento y se aprecian como imágenes codificadas, del mismo modo como cuando las imágenes de documentales abandonan el espacio periodístico para entrar a los museos y son objeto de múltiples interpretaciones, pues se deja de lado la documentación para pasar a la interpretación (esto sucede con las fotografías de Yovanovich,



cuando de ser una experiencia directa con las mujeres retratadas pasan a formar parte de una exposición en un espacio museístico).

En el caso de las fotografías de Michals, éstas nacen sin el noema, no certifican “esto ha sido” como huella de una realidad, afirman en su lugar “esto fue realizado, es ficción”, dado que las situaciones de los espíritus representados en ellas fueron construidas para ser entendidas como tal, como construcción de hechos hipotéticos e improbables en una realidad razonada. Las fotografías de espíritus de Michals son ficciones que representan nuestras creencias, pero no aseguran una realidad como lo intentaban las fotos de los espiritualistas.

La afirmación de la fotografía de espíritus en el arte es, por tanto, una convención a partir de la creación de una codificación que representa la comunicación con los muertos y la incorporeidad del espíritu representado. La imagen del fantasma ha sido creada a partir de la convención occidental. De este modo, el fantasma es un ente incorpóreo, capaz de hacerse manifiesto en el mundo de los vivos, que en ocasiones aparece de cuerpo entero o cubierto por sábanas que dejan asomar su rostro o sus ojos. Ésta es la forma occidentalizada y estereotipada por medio de la cual reconocemos un fantasma, un espíritu, un aparecido, lo espectral puesto ahí para nuestro reconocimiento.

*La lectura de una fotografía siempre es, en consecuencia, la percepción de una intención consciente, aun cuando no siempre se sospeche conscientemente. Por eso, la fotografía es cualquier cosa menos una calco de la realidad. Es exactamente lo contrario: ella “des-realiza” aquello mismo que fija. La imagen es literalmente el negativo de la presencia; sólo puede encontrar un peso, un sentido, adquiriendo un tipo diferente de existencia; la existencia imaginaria del símbolo.*¹⁹⁸

La razón por la cual las fotografías de los charlatanes del siglo XIX se encuentran ahora en los museos o hace parte de la colección de los mismos, es la misma por la que se erigieron los primeros museos: el origen de las colecciones se da a partir de la exhibición de rarezas y objetos traídos de distintas partes del mundo por aquellos viajeros que conquistaron continentes, o porque, como afirma Sontag: *el tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más inexpertas, a la altura del arte,*¹⁹⁹ y porque, a razón del paso del tiempo, todos sus testigos han fallecido, poniéndolas en la misma situación a la que pertenecen las fotos de Michals.

¹⁹⁸ Castell, *op. cit.*, p. 336.

¹⁹⁹ Sontag, *op. cit.*, p. 39.

LA IMAGEN ESPECTRAL

La espectralidad, en cambio, es un elemento en el que la creencia no es asegurada ni desmentida. Por esta razón creo que hay que unir el

problema de la técnica con el de la fe, en el sentido religioso y fiduciario, es decir, el crédito concedido a la imagen. Y al fantasma. En griego, y no sólo en griego, fantasma designa a la imagen y al aparecido. El fantasma, es un espectro.

Ilustración 39: John Downman *The Ghost of Clytemnestra Awakening the Furies*, 1781. Oil on panel, 508 x 648 mm. Lent by the Paul Mellon Collection, Yale Center for British Art, New Haven.



JAQUES DERRIDA, *El cine y sus fantasmas*

Las imágenes, y sobre todo aquellas que muestran la muerte o la posibilidad de trascenderla, como lo hacen las fotografías de espíritus, poseen intrínsecamente una misteriosa naturaleza que genera desde la adoración hasta la repugnancia. Muchas han sido las representaciones de la muerte realizadas con la creencia de que es posible comunicarse con ella a través de la imagen, por lo que cabe destacar que no fue la fotografía la primera forma de representación visual en la que se representa un espíritu.

Se dice que los fantasmas (los espíritus) no se encuentran en el espectro visible del hombre y por eso era necesario representarlos. La figuración occidentalizada de lo fantasmal, lo espiritual, lo espectral, ocurrió con la ayuda de la religión, la literatura, el teatro y las artes visuales, en las que se realizaron distintas descripciones y representaciones: figuras humanas de carácter incorpóreo donde usualmente entablan comunicación con las personas vivas.

Hay que añadir que una de las formas de retrato más extendida durante el siglo XIX fue la de difuntos: los retratos *post mortem*, sobre todo de niños, vinieron a cumplir una misión que tradicionalmente había sido competencia de la pintura. Al menos desde el siglo XVI se conservan ejemplos de retratos al óleo de este tipo, habitualmente de príncipes (hijos de reyes) o infantes hijos de familias nobles cuyo recuerdo se quería conservar. Como consecuencia de la

nueva sensibilidad hacia los niños que trajo consigo el siglo XVIII, este tipo de retratos creció aún más durante el XIX con la llegada de la fotografía.²⁰⁰

Las fotografías de Julia Margaret Cameron y de Henry Peach Robinson son también un



Ilustración 40: Henry Peach

Robinson. *The Lady of Shalott*, 1861.

Albumen print from two negatives

30.4 x 50.8 cm. The Harry Ransom

Humanities Research Center,

University of Texas, Helmut

Gernsheim Collection.

ejemplo de lo admirable que puede resultar la fotografía cuando ilustra textos literarios referentes a la muerte de los personajes (Il. 40). Si consideramos que en sus inicios la fotografía no fue elevada a la categoría de arte, sino hasta prácticamente un siglo después de su invención, la

representación de lo fantasmagórico y lo mortuario ya se encontraba en la fotografía tanto como en la pintura, el grabado, la dramaturgia y la literatura de la época.

Así, la fotografía con fines estéticos que tiene una referencia clara respecto a la espiritualidad o la muerte se

puede apreciar en el trabajo de varios fotógrafos del siglo XIX, más o menos en las mismas fechas durante las que el movimiento espiritualista tuvo su mayor auge. Entre los primeros fotógrafos que realizan este tipo de imagen con un propósito estético se encuentran: Julia Margaret Cameron, con diversas fotografías entre las que destaca *Sister Spirits* (1865)²⁰¹ (Il. 41); Henry Peach Robinson, con *Fading Away* (1858) e Hippolyte Bayard con *Le noyè* (1840).²⁰²

Ilustración 41: Julia Margaret Cameron. *Sister Spirit*, 1865? Albumen

print 31.6 x 26.6 cm. Gift of Eastman Kodak Company.



²⁰⁰ "Existen muchos ejemplos en daguerrotipos y, a medida que los procedimientos se extienden, y los retratos se abaratan, los retratos de difuntos también se multiplican." Souguez, *op. cit.*, p. 95. Nadar también fue uno de autores atraídos por este tipo de imágenes. (Il. 63)

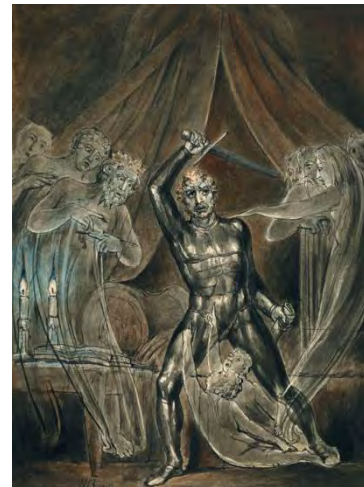
²⁰¹ Realizadas para ilustrar pasajes, poemas o alguna otra obra de escritores de su tiempo.

²⁰² Cfr. Batchen, *op. cit.*, pp. 172-175.

Lo que podemos notar es que la fotografía de espíritus respondió a una forma de representación descrita en distintos textos religiosos y literarios; y que la espectralidad había sido representada por el grabado, la pintura y algunas otras artes visuales con una anterioridad de más de un siglo. Posteriormente, un accidente mostró al mundo que la fotografía es capaz de generar sus propios fantasmas, quizá con mayor congruencia con esos textos que la describían y sin duda con un alto grado de credibilidad debido al valor indicial concedido a la fotografía. Si William Mumler pudo identificar su error de impresión como una fotografía de espíritus, fue porque ya existía la representación de lo espiritual, y gracias a que ese primer retrato con el “extra” cayó en manos de un espiritualista, se le utilizó para revelarla como la primera fotografía de espíritus.

Podemos entonces encontrar los antecedentes en obras de la dramaturgia occidental, escritas a principios del siglo XVII²⁰³, más de dos siglos antes de que la fotografía fuera posible; asimismo, en escenas en las cuales se entabla comunicación con los muertos en obras de William Shakespeare. En la era en la que la fotografía se estaba gestando, en la

Ilustración 42: William Blake. *Richard III and the Ghosts*, around 1806. Pen and black ink, and grey wash, with watercolour, 306 x 190 mm. Copyright the Trustees of The British Museum x 190 mm. Copyright the Trustees of The British Museum.



literatura del siglo XIX, encontramos grabados de William Blake que ilustran la escena *Richard III and the Ghost* (1806) (Il. 42) de la obra de William Shakespeare *El Rey Lear* (1606); o los grabados de John Leech que ilustran los fantasmas de la novela *Christmas Carol* (1843) de Charles Dickens (Il. 43).²⁰⁴

*La fotografía de espíritus debe ser vista, por lo tanto, como una forma contemporánea, paralela a otras representaciones visuales de la vida posterior,*²⁰⁵ además podemos observar,

²⁰³ Durante el siglo XVII y XVIII estas ilustraciones se utilizaba principalmente en historias sobre espíritus. Éstas eran colecciones de testimonios que describían supuestos encuentros genuinos con fantasmas, el mal, demonios, brujas y en general con fenómenos sobrenaturales. Harvey, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁴ Ya en pleno siglo XIX muchos autores en la literatura abordarían el tema de los fantasmas: Hoffmann, Edgar Allan Poe, Jean-Charles Emmanuel Nodier y Sheridan Le Fanu. Escribieron novelas góticas con relatos de fantasmas Horace Walpole (*El castillo de Otranto*, 1764), Matthew G. Lewis (*El monje*, 1794) y Charles Maturin (*Melmoth el errabundo*). Posrománticos como Gustavo Adolfo Becquer, Guy de Maupassant, M. R. James, R. L. Stevenson, Lafcadio Hearn, Henry James, Edith Wharton, Algernon Blackwood, Arthur Machen y M. P. Shiel.

²⁰⁵ Tucker, *op. cit.*, p. 77.

dados los antecedentes de aquellas culturas que han planteado la posibilidad de comunicación con el mundo de los muertos, que también habían procurado, de un modo u otro, su representación. La veracidad que se le otorgó a las fotografías de espíritus se debió al hecho de que la fotografía sólo captura lo que se encuentra dentro del espectro visible y fotografiable, así lo explica Michel Frizot:

*La intelección de las fotografías, su comprensión mental, sólo es posible relacionando la percepción directa de una imagen con la existencia de un espacio real, con su profundidad y sus colores, que participan del campo de lo "visible" y es el origen de la imagen. Pero esta comprensión se basa en el supuesto (común) de que el sujeto fotografiado pertenecía al orden de lo visible.*²⁰⁶



Ilustración 43: John Leech. *Marley's Ghost*, 1843. Wood engraving, Full-page illustration for Dickens's Christmas Carol.

En suma la representación de los espíritus en el arte, y específicamente en el occidental, no es propia a la fotografía y William Mumler no fue el primer fotógrafo de espíritus. Repasemos de manera regresiva cómo se habían realizando este tipo de fotografías, acontecimientos que no son puestos en evidencia ni en la historia de la fotografía ni en la historia del espiritualismo moderno: la fotografía de Mumler fue publicada en 1861, pero un año antes, en 1860, Oscar Rejlander ya había anotado en la montura de su

fotografía titulada *Momentos difíciles: spiritiscal photography*;²⁰⁷ y dos años antes, en 1859, Andre-Adolphe-Eugene Disdèri elaboró las *carte-de-visite* tituladas *Elie Cabrol and the spirit apparition of the Vicomte de Renneville*, y todavía tres antes que Disdèri, la compañía *London Stereoscopic Company* produjo desde 1856 *stereoviews* como el titulado *The Ghost in the Stereoscope* (Il. 33); estos hechos señalan una

contundente prueba de que el espiritualismo moderno iniciado con las hermanas Fox en 1848, se había dispersado también por el viejo continente y que el reconocimiento de Mumler solo fue

²⁰⁶ Frizot, *op. cit.*, p. 173.

²⁰⁷ Véase Newhall, *op. cit.*, p. 75.

circunstancial ya que representar espectros en las artes era un tema vigente con casi un siglo de anticipación.²⁰⁸

Sin considerar los títulos, o la intención del fotógrafo de producir una imagen de espíritus, las imágenes donde aparecen por primera vez seres humanos fueron obtenidas a través del *dessin-fumée process* y otra por daguerrotipo; en ellas podemos identificar cualidades que posteriormente serán reconocidas como espectrales. Las imágenes son *Architectural study* y *Boulevard du Temple* de Louis Daguerre,²⁰⁹ quien obtiene, por condiciones propias de los tiempos de exposición sombras de las personas que permanecieron inmóviles durante la exposición de la placa; ellas aparecen con las cualidades espectrales: borrosas, difusas, como una silueta similar a aquella dibujada por la propia Dibutades.²¹⁰ Sobra decir que Daguerre no la realizó con la intención de obtener una fotografía de fantasmas, sino que, de acuerdo a las características establecidas por el espiritualismo, ésta podría apreciarse como tal (Il. 44, 45 y 46). Lo anterior demuestra que por su propia naturaleza, la fotografía genera por razones del mecanismo, por la poca sensibilidad de las emulsiones y los largos tiempos de exposición, seres espectrales con todas las características propias de las fotografías de espíritus.

Ilustración 44:
Detalle del
daguerrotipo
*Boulevard du
Temple*

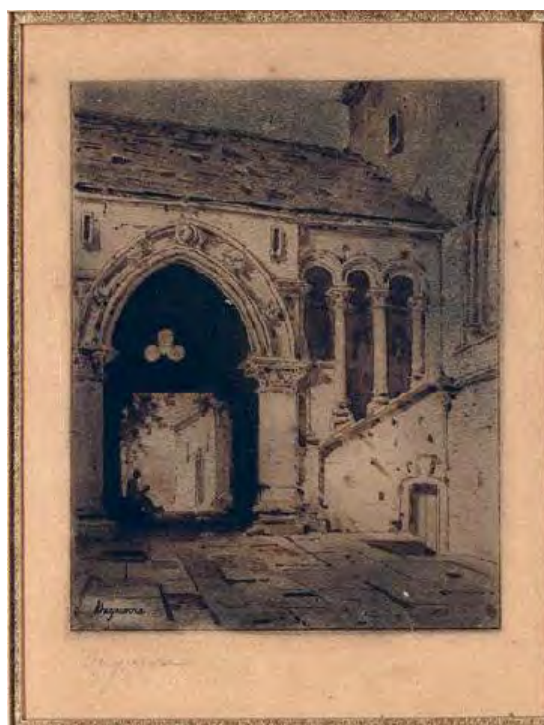


Ilustración 45: Louis Jaques Mandé Daguerre.
Architectural study, 1820-1829. Photograph dessin-
fumée process 14.8 x 12.5 cm.

²⁰⁸ Revise por ejemplo la producción pictórica de Henri Fuseli que data de mediados del siglo XVIII.

²⁰⁹ Esta fotografía es una de las primerísimas imágenes donde aparece una persona, y como es de esperarse, debido a la larga exposición ésta aparece borrosa, como veremos ejemplificado en la obra de Duane Michals, donde los barridos que proviene del movimiento registrado de una persona durante la toma, será también una forma común de representar los espíritus en una fotografía.

²¹⁰ "Es cierto que por su aspecto inmaterial y transparente, esas figuras incidentales de contornos vaporosos corresponden perfectamente a la iconografía más aceptada de la gente fantasmal. En aquellos tiempos en que había una gran fascinación por las mesas giratorias y por el espiritismo, a estos fantasmas fotográficos no les hacía falta nada para ser considerados como fantasmas verdaderos" Chéurox (2009), *op. cit.*, p. 145.



La denominación “fotografía de espíritus” surge con el espiritualismo moderno al cual sirvieron distintos fotógrafos; y no podemos decir que la primera fotografía de espíritus fue de un autor que no perteneciera al gremio de los espiritualistas, por esa razón ni Daguerre ni otros fotógrafos serán llamados fotógrafos de espíritus. El resultado fotográfico proveniente del mecanismo de la cámara, pues como afirma Vilém Flusser, se explicaría bajo el argumento de que “*el aparato tiene poder sobre el fotógrafo*”²¹¹, el mecanismo genera sus propios fantasmas o como lo concibiera Chéroux, son producto de “un error fotográfico”²¹². La foto de espíritus con toda su concepción y carga religiosa no es concebida hasta que los espiritualistas la utilizaran para difundir sus creencias a partir de la primera fotografía publicada de Mumler, y él no fue el primer fotógrafo en cometer un error que produjera una foto fantasmal. La incorporeidad propia de la fotografía de espíritus ya se encontraba “dentro” del mecanismo, de su técnica, así lo demuestran todas las primeras fotografías de las ciudades donde aparecen personajes deambulando como fantasmas con todas sus cualidades espectrales.

Ilustración 46: Louis Jacques Mandé Daguerre. *Boulevard du Temple*, 1838-1839. Daguerrotipo 12.9 x 16.3 cm.

²¹¹ “Al considerar la cámara (o cualquier otro aparato, para esa cuestión) desde un ángulo así, podemos ver que está hecha para producir símbolos; ella produce superficies simbólicas de acuerdo con algún principio contenido en su interior. La cámara ha sido programada para producir fotografías, y cada fotografía es la realización de una de las virtualidades contenidas en ese programa.” Flusser (1990), *op.cit.*, p. 27.

²¹² Cfr. Clément Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, México: Ediciones Ve, 2009, pp. 143-148.

En conclusión la primera fotografía que refleja lo espectral y que pudo haber sido llamada “de espíritus” es el resultado de largas exposiciones que fueron incapaces de congelar el movimiento de las personas, razón por la cual las siluetas o los cuerpos translúcidos pueden verse en estas imágenes. Dado que Daguerre fue el primer fotógrafo que pudo registrar personas, fue él mismo quien sin duda realizara la primera foto fantasmal, aun cuando probablemente esto sería para él algo indeseado; y, si Daguerre no es reconocido como el primer fotógrafo de espíritus es por el hecho de que, como afirma Susan Sontag, *“No puede haber pruebas, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que recibe nombre y se lo caracteriza. Y las pruebas fotográficas jamás los estructuran -más propiamente, identifican-; la contribución de la fotografía siempre sigue al nombre del acontecimiento.”*²¹³ Sin la aparición del espiritualismo moderno era imposible denominar las fotos de Daguerre o de cualquier otro fotógrafo como fotografías de espíritus.

²¹³ Sontag, *op. cit.*, p. 36.

DUANE MICHALS



Ilustración 47: Duane Michals. *The Spirit Leaves the Body, No. 2*, 1968. 7 gelatin silver prints 13 x 18 cm. Edition 23/25. The Henry L. Hillman Fund.

He estado interesado en cosas espirituales desde siempre. Tengo

curiosidad acerca de todo. Tengo curiosidad sobre física, tengo curiosidad acerca de quién se está hablando, tengo curiosidad acerca de la naturaleza de mi existencia - y eso es iluminación. Los fotógrafos no suelen fotografiar lo que no ven, la fotografía tiene que trascender la descripción. Tiene que ir más allá de la descripción para aportar conocimientos sobre el tema, o revelar el asunto, no como se ve, sino cómo se siente. Me interesa lo

que pasa cuando mueres. No sé cómo puede estar vivo y no preguntarte eso, creo que es una pregunta muy razonable.

DUANE MICHALS, *Pdn & Kodak present legends online*

Duane Michals (n. 18 de febrero de 1932), fotógrafo oriundo de Pensilvania rompe con el saber popular de la fotografía, que la entiende “*como máquina regida tan sólo por las leyes de la óptica y la química, sólo puede retransmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza. Por lo menos, eso es lo que funda en el punto de vista común, la doxa, el saber trivial sobre la fotografía.*”²¹⁴ O al menos, como la entendieron los creyentes en la fotografía de espíritus. También debemos entender que “la dimensión espectral” no corresponde exclusivamente al espiritualismo, ni a la religión, ni tampoco a los creyentes en la fotografía de espíritus, ni mucho menos a nuestras creencias. La espectralidad se encuentra en nuestra concepción occidentalizada del mundo, que nos permite reconocer lo espectral cuando observamos los daguerrotipos fantasmagóricos de los que hemos hablado, cuando vemos el trabajo desarrollado por Marey en sus estudios sobre el movimiento de los cuerpos, cuando observamos cualquier representación humana que manifieste lo etéreo, translúcido o incorpóreo. En todo caso, este hecho fue comprendido y explorado por Michals, un fotógrafo

²¹⁴ Dubois, *op. cit.*, p. 29.

que puede figurar como ese hombre que transporta toda clase de objetos de madera o piedra en la caverna y crea con ellos *phantasmatas* al fondo de esa caverna platónica. Crea en todo momento una ficción de las cosas que los espiritualistas solían plantear como reales, Michals es un titiritero que no se esconde detrás del telón, pues lo que intenta mostrarnos son los mecanismos de construcción de la imagen y hacernos preguntas sobre nuestra percepción occidentalizada y sobre nuestra relación con las imágenes, sobre nuestras creencias, dudas y temores.²¹⁵

Michals es un fotógrafo que realiza fotografías de espíritus en búsqueda de una reflexión, que no cuestiona el carácter ficticio de la fotografía para crear ciertas fantasías e intentar engañarnos, sino que la utiliza como elemento de su discurso fotográfico para cuestionarnos sobre nuestra condición humana. (Il. 47) En su fotografía podemos predecir los mecanismos de los que se ha valido para realizar sus imágenes, en ella observamos el movimiento de las personas durante la toma, podemos prever que las alas del anciano están sujetadas a su espalda, y, finalmente, eso es lo menos importante, pues como el titiritero platónico que representa, nos muestra cómo proyecta las sombras, sus espíritus, ángeles y a Cristo, como si nos mostrara también los objetos de piedra o madera con los que genera las sombras platónicas.

Las preguntas de Michals van directamente a nuestra capacidad de interpretación determinadas por nuestro bagaje cultural y nuestra subjetividad, de modo que lo que importa es el mensaje que individualmente podamos decodificar de esa serie de imágenes presentadas, invitándonos a la reflexión, a la broma, al recuerdo o la anécdota. Emplea códigos establecidos por el espiritualismo, por la religión, por la creencia en la inmortalidad del alma y crea con ellos relatos fotográficos que llaman nuestra atención y termina por dejarnos con incógnitas. Su fotografía puede ser anecdótica o religiosa pero a final de cuentas depende del carácter individual de interpretación. Utiliza códigos establecidos para recrear historias en imágenes, por ejemplo el fallecimiento de un anciano y su elevación como ángel, o las maneras de concebir un encuentro espiritual o un encuentro con la muerte, recurre a las sombras, los barridos y las transparencias de los cuerpos originados por largas o dobles exposiciones.

En efecto, puesto que en adelante se le niega a la fotografía toda posibilidad de ser simplemente un espejo transparente del mundo; como ya

²¹⁵ Recordemos que la figura del artista en Platón es la de un hacedor de imágenes, generador de copias a partir de la copia. En este sentido Duane Michals encaja con la visión platónica del artista.

no puedo, por esencia , revelar la verdad empírica, veremos cómo se desarrollan diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esa capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el propio mensaje; a través del trabajo (la codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de verdad interior (no empírica). Precisamente por el mismo artificio la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza, incluso supera, la realidad.²¹⁶

Michals dirige nuestras interpretaciones gracias a los códigos culturales. Por ejemplo, convierte en ángel a un anciano colocándole alas blancas, desprende el espíritu de un cuerpo al fotografiar su cuerpo semitransparente con una doble exposición y hace llegar la muerte a una anciana colocando a su lado

a una persona vestida de negro que desaparece con un barrido; representa a Cristo con un resplandor sobre su cabeza a manera de aureola, y lo hace testigo del fallecimiento de una mujer que se hizo practicar un aborto ilegal (Il. 48). Todas sus fotografías son decodificables, por eso las propuestas fotográficas elaboradas son muy claras, además de apoyarse en textos o títulos que explican o describen las situaciones.

La espectralidad y la muerte de un ser querido, son los elementos del discurso fotográfico de Michals, esa que a nosotros nos interesa, no como respuesta sobre la inmortalidad, sino como pregunta ante nuestra concepción occidentalizada acerca de la muerte. En sus series



Christ sees a woman who has died during an illegal abortion.

Ilustración 48: Duane Michals. *Christ in New York, No. 2: Christ Sees a Woman Who Has Died During An Illegal Abortion*, 1982.

Gelatin silver print 12.5 x 18.8 cm.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

fotográficas: utiliza la iconografía del cristianismo para construir historias; retoma el poder constructivo de la fotografía, inaugurado por Bayard, para crear ficción; y, recurre a la serie fotográfica, inaugurada por Disdèri, para recrear el paso del tiempo.

Michals no intenta comprobar la inmortalidad del alma, **la da por hecho**. Genera a partir de esta seguridad, distintas series fotográfica que hablen sobre ella, descomponiendo en instantáneas: a) el tiempo que le toma al espíritus desprenderse de su cuerpo, b) el tiempo que le toma a un anciano, después de muerto, despedirse de su nieto, c) el tiempo que le toma a la muerte llevarse a la anciana.

La foto es construida, como ocurrió con *El ahogado* de Bayard y como sucedería con fotógrafos del siglo XIX, los academicistas y los espiritistas. Michals alude a la posibilidad de la fotografía para construir, para presentar una idea de realidad, de construcción de realidad, de discurso a partir de códigos. Escenifica el retrato post-mortem y de espíritus apoyándose en el texto, tal como lo hizo Hippolyte Bayard cuando escribió detrás de su autorretrato:

Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán en él. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención.

La academia, el rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡O veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido mi reclamo. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero comienzan a descomponerse.²¹⁷

²¹⁷ “Según estas palabras, un años más después de la presentación oficial del daguerrotipo (el 9 de agosto de 1839), tendríamos ya la primera fotografía de un suicida. Se iniciaría así un género que estaba destinado a ser uno de los más fecundos, el de la fotografía post mortem....Gracias al despecho de Bayard, no tenemos una verdadera fotografía post-mortem pero sí el primer autorretrato, el primer desnudo, la primera fotografía íntima, y lo que es más importante ahora, la primera fotografía de ficción, la primera mentira fotográfica.” Souguez, op. cit., pp. 228-229.

Aquí Bayard mostró la posibilidad de la elaboración de un discurso, de un simulacro que trabajaría en pro de una manifestación de la fotografía como narrativa gráfica, como protesta ante el gobierno francés y como discurso estético. Michals utiliza esa premeditación para componer lo que coloca frente a la cámara con el fin, no necesariamente de engañar, sino de hacer reflexionar al observador a partir de la puesta en escena de su propia muerte (Il. 49). Ésta es la similitud que podemos encontrar con esos personajes de la caverna platónica, quienes manipulaban las figuras “de piedra y madera” y hacían proyectar las sombras de sus objetos frente a los que estaban atados dentro de ella.



Ilustración 49: Duane Michals. *Self-Portrait As If I Were Dead*, 1968, printed later. Gelatin-silver print 12.7 x 18.89 cm. The Audrey and Sydney Irmas Collection.

Además de la construcción ficticia inaugurada por Bayard²¹⁸, Michals tiene sus antecedentes en la fotografía presentada en una secuencia de imágenes como las cartas de visita del fotógrafo francés André Adolph Eugene Disdéri, quien patentó en 1854 un sistema que permitía hacer entre cuatro y ocho tomas en una sola placa, gracias a una máquina con el mismo número de objetivos (Il. 51). Positivadas en papel albúmina, ocasionalmente presentadas sin cortar.²¹⁹ Del mismo modo, Michals presenta en una secuencia de imágenes consecutivas que muestran el paso del tiempo (Il. 50). El propio Disdéri realizó una serie que contaba la aparición de un conde como espíritu cuando presenta las cartas de visita sin recortar. De este

²¹⁸ “El campo en el que Bayard se inscribe con esta actitud es, obviamente, el campo de la creación artística. Con *El ahogado*, Bayard constata que con la invención de la fotografía nacen dos posibilidades simultáneas y contradictorias: documentar una realidad y crearla.” González Flores, *op. cit.*, p. 164.

²¹⁹ Souguez, *op. cit.*, p. 80.

modo la fotografía permitió que la imaginación y la técnica pudieran fotografiar lo que humanamente es imposible o improbable: a través de la manipulación del mecanismo fotográfico, el aparato construye lo que la visión humana no puede capturar pero sí construir.



Ilustración 50: Duane Michals. *The Bogeyman*, 1973, 6 gelatin silver prints, 13 x 18 cm. The Henry L. Hillman Fund.



Ilustración 51: Andre-Adolphe-Eugene Disdèri. *Elie Cabrol and the spirit apparition of the Vicomte de Renneville*, 1859 Albumen silver print 20.1 x 23.4 cm. Bibliothèque Nationale de France, Department des Éstampes et de la Photographie, Paris.

Si Michals fuese quien habitara en la caverna platónica, sería uno de los que sujetan los objetos de piedra o madera y nos mostraría las sombras proyectadas de sus objetos y después los objetos mismos, dejándonos desconcertados. ¿Por qué nos muestra aquello con que fabrica sus ficciones? Nos pone a pensar sobre nuestras creencias y sus representaciones. ¿Por qué este creador de imágenes e historias nos muestra tal o cual historia sobre la muerte y sobre los espíritus? ¿Nos ha lanzado una pregunta o una respuesta? ¿Es tan egoísta que únicamente nos muestra las cosas que a él le interesan o realmente nos habla de lo que es trascendental e importante? No nos preguntó si creíamos o no en los espíritus, nos afirmó que esos son nuestros códigos occidentales para entender lo espiritual frente a la muerte, pues de lo contrario no entenderíamos en lo absoluto qué representan sus fotografías. Reafirma el hecho de que la espiritualidad, no existe gracias a nuestra credulidad o escepticismo. La espectralidad y la representación fantasmal existen gracias al código cultural que se plantean en occidente, en los términos y en las formas que él mismo nos presenta. Si alguien no compartiera estos códigos podría pensar que el anciano en realidad porta un disfraz de pájaro y no que es un ángel, que la sombra al lado del cuerpo es en realidad humo en forma de figura humana, o siendo más

irónico, pensaría que la anciana de Michals y la madre de Yovanovich salieron huyendo de la habitación para no salir más en las fotos y por escapar apresuradas quedaron borrosas.²²⁰

La figura de Michals es la de un fotógrafo-titiritero que intenta mostrarnos a través de esas imágenes ficticias (delatándolas como tal) lo que existe más allá del mundo de las apariencias, utiliza la ficción para invitarnos al conocimiento, a la reflexión y de este modo juega con la doble moral de la fotografía, crear ficción y constatar una realidad.

Michals nos encamina hacia un platonismo fotográfico que emplea el texto y la imagen para hacernos reflexionar sobre nuestras realidades; utiliza el relato fotográfico acompañando una serie de imágenes que van mostrándonos sus preocupaciones y su visión de aquello que fotografía.

Michals actúa como el titiritero de la caverna platónica, cuenta historias, utiliza las figuras de madera y piedra. Es un creador de imágenes y de historias. Emplea el recurso de la cámara y juega con dos grandes temas de la fotografía, espacio y tiempo, realiza la *phantastiké* platónica, el arte y técnica de fantasear, de crear apariencias, de crear imágenes. La fantasía de Michals alude a las sombras platónicas, es el titiritero reconocido por quien ha podido liberarse de las ataduras al fondo de la caverna y lo observa cuando asciende o desciende del mundo de las Ideas. En la medida en que somos capaces de reconocer los trucajes realizados por Michals podremos identificarnos como aquellos personajes que van de ida o de vuelta del exterior de la caverna, de la luz, del Bien platónico, porque ante sus imágenes no somos prisioneros de la ignorancia y somos capaces de observar a Michals proyectando sus objetos sobre las paredes, en él podemos reconocer el carácter epistémico de la fotografía.

Si busco esta comparación entre el titiritero que maneja los objetos de piedra y madera, y la figura que representaría un fotógrafo que construye ficciones con ellas, es porque históricamente podríamos afirmar que ya hemos rebasado, casi en su totalidad, la idea de que la fotografía es un calco de lo real. O lo que significaría en términos platónicos, prácticamente todos los prisioneros se han desatado. Saber que las fotos de Michals son manipulaciones e historias construidas, no significa que sus espíritus representados sean ocasión de descrédito, sino más bien incita a la reflexión y el autoconocimiento.

Las artes, como la fotografía, han inventado mecanismos de satisfacción de ciertas necesidades; aquí, el acto fotográfico se entiende como un acto epistémico. Michals utiliza el

²²⁰ Véase las series de Yovanovich y Michals (II. 73 y 59)

medio fotográfico como una forma de expresión y de pensamiento, nos lleva a presenciar fantasmas y a reflexionar sobre nuestra existencia, sobre nuestro modo de vida y nuestra muerte. Con su fotografía, podemos unir dos puntos que parecían disociados en la caverna platónica: *eikón* y *episteme*; pues gracias a las imágenes construidas podemos acceder al conocimiento. En sus series fotográficas, ficción y realidad se estrechan la mano y comienzan a trabajar juntas gracias al arte fotográfico.

Michals descubre la eventualidad que existe en la toma fotográfica, no hace alarde del carácter indicial de la fotografía, pues desenmascara sus trucos y sus ficciones. Michals pone de manifiesto la espiritualidad recurriendo al cliché. Es un mago que revela sus trucos porque lo importante es comprenderlos. ¿O por qué razón le pondría alas a un anciano y luego lo haría saltar de la ventana? Esa no es su intención. Quizá, la reflexión va encaminada hacia la despedida de un infante de su abuelo que fallece, viéndolo partir con alegría, que se marcha como un ángel. ¿Es ésta la misma necesidad afectiva de la que eran presos los consumidores de la fotografía de espíritus del siglo XIX? ¿Y es ésta ahora una solución universal, pensar que nuestros seres queridos parten como ángeles al reino de los cielos?

Podemos observar, en *La muerte llega a la anciana*, una espera de la muerte plácida y no dura y solitaria como la que documentará Yovanovich en el asilo de ancianos. ¿Acaso Michals nos ofrece un opio fotográfico que nos suaviza las realidades humanas? ¿Por qué nos pinta tan placentera la situación ante la muerte? ¿Intenta en realidad representar nuestros más íntimos sentimientos haciéndonos pensar que al final todo sale bien? ¿Será un crítico de nuestra pueril forma de buscar consuelo ante la muerte? ¿O será la extensión de nuestro deseo primario de mantener a nuestros familiares incorporados en la sociedad a través de imágenes? Lo importante en Michals, finalmente, son las preguntas que se formulan en torno a sus series fotográficas y la afirmación de que existe un código de lo fantasmal, el cual será reconocido por los espectadores de esas ficciones fotográficas.

VIDA YOVANOVICH

Pero, entre todas ellas, como fantasma, la propia Vida se retrata con el paso del tiempo a cuestras, sin el maquillaje de la poesía que algunos dan a la vejez; con dureza y sin retoque.

ANGÉLICA ABELLEYRA, "Fotografiar para acorralar la vida"

Vida Yovanovich, fotógrafa nacionalizada mexicana y nacida en Cuba en 1949, dedicada a la fotografía documental desde que comenzó su primer trabajo en un asilo de ancianos al que nombró "Cárcel de sueños" (1986-1993). Las fotografías de Yovanovich son duras y directas, pero a pesar de su carácter documental, su intención está colmada de un carácter estético crudo; gracias a esto podemos contemplar su trabajo en el ámbito de los museos, un sitio que favorece la subjetividad de su lectura en un ámbito artístico. Su temática nos acerca a lo que cualquier persona puede conocer, por lo menos de oídas, acerca de la muerte, el encierro y el abandono. Vista desde lo artístico, la fotografía de Yovanovich nos refleja un innegable aire de espectralidad que se encuentra en imágenes difusas, largas exposiciones que permiten que los movimientos queden barridos en los retratos.

*"Estos proyectos de largo plazo permiten volverme transparente. Es a través de esta transparencia, de esta permanencia, que logro estas imágenes..."*²²¹ Fotógrafa comprometida hasta la raíz, sus proyectos son encargos de tiempos largos y en ocasiones indefinidos. Tres, cinco años bajo el mismo techo, en los mismos interiores explora las condiciones de los retratados; período en el que, como autora, no se permite robar imágenes, sino ser testigo de anécdotas y del paso del tiempo. Ella se acomoda, lenta y camuflada, casi transparente para no distorsionar el día a día de las mujeres que observa. Mujer que se asume como transparente, y se retrata como fantasma, Yovanovich nos proporciona el lado más crudo de los abandonos y la proximidad de la muerte. "Es esta situación de esperar día a día la muerte, es lo que fotografío, y

²²¹Vida Yovanovich, *Imágenes y Palabras, Fotografía en México*, Vol. 2 (Entrevista en video), Laura González Flores (dirección, realización, guión), Seminario de Investigación en Fotografía, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México: 2010. (Todas las imágenes de Yovanovich fueron extraídas de este DVD)

no vivir hasta la muerte”²²² Yovanovich indaga en esa fotografía que afirma lo fantasmal: “*los fantasmas están en todas partes donde hay observación.*”²²³

En busca de su propia sensibilización, Yovanovich podría arrastrarnos a los abismos de sus propios miedos y fantasmas, pues con su mirada aguda y ensimismada no busca complacernos con belleza sino con verdades fotográficas. Esa verdad que hemos concedido a la imagen parece volver, en sus documentales, como la huella de la realidad con que nacieron las primeras fotografías.

*Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar. De nada se hacen tantas fotos o películas como de aquello que se sabe que está amenazado de desaparición... Con la ansiedad de quien tiene los días contados, se agranda el furor documental.*²²⁴

En la serie “Cárcel de sueños” encontramos imágenes que evidencian la cercanía con la muerte, en las palabras pronunciadas por las ancianas se denota una melancolía por la inevitable circunstancia de tener que enfrentarse constantemente con sus recuerdos; acompañadas o solitarias, conviven en el silencio; rodeadas de voces apagadas que emergen del abandono, se respira muerte y espiritualidad. Las fotos de las ancianas, declaran, como lo sugiere Susan Sontag, *la vulnerabilidad de las vidas que se dirigen a su propia destrucción*,²²⁵ Yovanovich presenta fotos documentales que resaltan el vínculo entre la fotografía y la muerte; como cadáveres vivientes, en sus retratos se adivina el carácter espiritual que emerge de las penumbras de las habitaciones que ella comparte día tras día.

*No sé si se acostumbró a que paso a pasito iba encaminándose a su propia vejez. Lo que sí sé es que la experiencia tan contundente nos da fotografías espectrales, dramáticas e intensas que nos hacen reflexionar en uno de los temas que siempre procuramos evitar: el de la propia vejez.*²²⁶

La poca vida que les resta parece ocultarse bajo las camas, y la finitud se aprecia en esos cuerpos decadentes retratados por Vida, quien contradictoria a su calificativo, nos presenta, en

²²² <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vida/defaultsp.html>

²²³ Jacques Derrida, “Injunctions of Marx”, en *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, traduciendo Peggy Kamuf, New York: Routledge, 1996, p. 10.

²²⁴ Debray, *op. cit.*, p. 25.

²²⁵ Sontag, *op. cit.*, p. 105.

²²⁶ Elena Poniatowska, “La fotógrafa Vida Yovanovich” en *El Nacional*, 19 y 20 de mayo de 1996, p. 34 y p. 36.

sus fotografías la muerte de una manera cruda. Sus fotos están acompañadas por textos que son memoria de las palabras pronunciadas por las ancianas del asilo y por los recuerdos o los pensamientos que asecharon a Yovanovich en aquellos instantes cuando encarcelaba los sueños fotografiándolos.

En *Cárcel de sueños y Mi madre, yo misma* encontramos respuestas a la necesidad de comunicación con la muerte o quizá, después de observarlas, encontremos más preguntas, por lo que a continuación, más que justificar las razones por las cuales consideramos esta serie fotográfica análoga a la fotografía de espíritus, analizaremos de modo comparativo, las coincidencias entre las preocupaciones que surgieron a raíz del encuentro amoroso, melancólico y aterrador que infunde la muerte y las soluciones visuales que podremos observar en la serie documental del trabajo de esta autora, y quizá dar respuesta a ésta, que será nuestra pregunta guía dentro de este apartado: ¿Qué tienen en particular las fotografías de *Yovanovich* que las hacen tan fantasmagóricas? Para tal cometido compararemos las soluciones fotográficas en el trabajo de Vida Yovanovich, pronunciando, en cada ocasión que resulte competente, los acercamientos existentes entre las fotos de Yovanovich y las fotos realizadas como medio de expresión estética durante el academicismo y el planteamiento teórico desarrollado sobre la fotografía de espíritus.

Por ejemplo, en el trabajo *Mi madre, yo misma*, Yovanovich construye una historia ya examinada por Duane Michals en la serie *La muerte llega a la anciana*.²²⁷ Aunque la serie de Yovanovich es personal, y no habla de los otros sino de ella y su madre, los resultados fotográficos son prácticamente los mismos (compárese Il. 52 y 53). La personalización es transmitida con los mismos códigos de la espectralidad y nos comunica, a final de cuentas, los mismos mensajes. Aunque para Yovanovich los personajes tienen nombres y apellidos, termina haciéndonos espectadores y coautores de su historia del mismo modo que lo hace Michals, podría decirse que el carácter personal de Yovanovich ante sus fotografías son puestas en beneficio de un discurso fotográfico artístico. Si bien es cierto que *La muerte llega a la anciana* es un título universal pues es la muerte anunciada para todas las ancianas, es la misma que representa, *Mi madre, yo misma*, cuyo título es personal. Tanto las de Yovanovich como las de Michals representan de manera estereotipada y metafórica la vida y la muerte. En las representaciones visuales existe “un grado de conformidad con un conjunto de propiedades

²²⁷ Cinco de siete imágenes de *Mi madre, yo misma*, fueron escogidas y ordenadas del modo en que aparecen para efectos de comparación con la serie de Michals.

estereotipadas e internalizadas” que son determinantes en el proceso cognitivo y de interpretación.²²⁸



Ilustración 52 (Izq.):
Duane Michals. *Death Comes to the Old Lady*,
1969. 5 gelatin silver
prints 13 x 18 cm.
Edition 21/25. The
Henry L. Hillman Fund.



Ilustración 53 (Der.): Vida
Yovanovich. *Mi madre, yo
misma*, 1987

Extraídas del DVD:
Imágenes y Palabras,
Fotografía en México Vol. II
Seminario de Investigación
en Fotografía
UNAM, Instituto de
Investigaciones Estéticas
Laura González Flores.
Dirección, Realización,
Guión.
México: 2010

²²⁸ Zamora, *op. cit.*, p. 302.

EL VELO DE VIDA-VERÓNICA

Recordemos que el velo de Verónica (o si se prefiere ser más históricos, el



Santo Sudario de Torino) puede ser considerado, con su impresión en negativo, con su efecto estremecedor de realismo, con su valor de reliquia y de fetiche, como una suerte de prototipo de la fotografía: una imagen obtenida por impregnación directa del modelo sobre el soporte, sin ninguna intervención de la mano en la aparición de la representación.

PHILIPPE DUBOIS, *El acto fotográfico*

Ilustración 54: Vida Yovanovich. *Soledades sonoras*, 1995- 2009, Extraída del DVD: *Imágenes y Palabras*, Fotografía en México Vol. II, Seminario de Investigación en Fotografía, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Laura González Flores. Dirección, Realización, Guión, México: 2010

El velo de Verónica (Il. 12), la imagen verdadera, fue transmitida por contacto del referente a la tela, es, y seguirá siendo, el antecedente prototípico de la representación fotográfica unida a la religión, es por mucho la manera más certera de poder dar fe del contacto entre el representado y su representación. Es la huella, el índice más cercano, el más directo de todos los indicios. En algunas de las imágenes de Yovanovich aparece citado este velo utilizado por una mujer que socorrió a Cristo, en un momento de dolor y de desventaja física, obteniendo de este hecho una imagen resultado del contacto entre el rostro de Cristo y la tela.

El carácter fotográfico que se le ha asignado al velo de Verónica se ve doblemente referenciando en la imagen de Yovanovich; la reclusa, la anciana y ella misma con el rostro cubierto frente a la cámara, citándola claramente, como en un acto divino en la convivencia y permanencia en la misma habitación, donde Yovanovich se proyecta como “Verónica de la senectud”, de la próxima muerte injusta de las ancianas o esas reclusas abandonadas por la sociedad; porque lo que Yovanovich denuncia es la injusticia del abandono en los asilos y en las cárceles. Ahí donde el dolor y la incomprensión por el prójimo es tan alta, porque ante la impotencia para poder resolver la injusticia solo queda la posibilidad de denunciarla, para Vida, fotográficamente (Il. 54 y 55).

A Vida se le adelgaza la boca y no sonríe. Se amortaja, Verónica de sí misma, y su rostro queda impreso en la gasa casi transparente,  O es una tela de costal? En todo caso, la semejanza con el sudario en el que Cristo grab  su rostro cuando quiso limpi rse la Verónica, es indiscutible y dolorosa  Qu  quedará de nosotros cuando muramos?  Quedar  al menos la corona de espinas? Mientras Vida Yovanovich se cubre el rostro, la vieja junto a ella obedece cansinamente y también cubre el suyo como un mal dolor de cabeza.²²⁹



Ilustración 55: Vida Yovanovich. *Cárcel de sueños*, 1986-1993.

Yovanovich es una fotogr fa enteramente política, pues no sólo se estremece ante la injusticia, la denuncia. La fotografía aquí cumple con su condición de documento, de carácter periodístico, pero también de estandarte. Las fotografías de las mujeres cubriéndose el rostro como verónicas de sí mismas denuncian el abandono que las agrede y Vida, una más entre ellas, tiene la premonición de la posibilidad que tanto la aterra: caer en la misma injusticia del tiempo y de la sociedad. El discurso de Yovanovich es totalmente congruente en su afán de hacernos voltear a ver aquellos que encerramos bajo techos y barrotes, porque “ sta es una cárcel”, dir  una de las ancianas del asilo o porque quizá las reclusas también pudieran pronunciar que “estar en la cárcel es la muerte”, o quizá sea tan vergonzoso el estado de abandono que haya que cubrirse el rostro. (Il. 72). El resultado es una imagen icónica, donde los temores son espectros de nuestros pensamientos, las imágenes de Yovanovich reflejan todas esas condiciones al mismo tiempo, nuestros temores son los fantasmas que nos acechan. Imago, imagen, retrato, velo, fantasma, espectro, temor, injusticia, denuncia. Todo esto invade las fotografías de Yovanovich al citar a Verónica.

²²⁹ Elena Poniatowska, “La cárcel de los sueños de Vida Yovanovich” en *Cárcel de los sueños*, México: Casa de las Imágenes, CONACULTA, Centro de la Imagen, 1997.

El tiempo aparece entonces como un acoso del presente en el trabajo de Vida Yovanovich. En la tensión entre la vejez, el delito y el fantasma, sus



fotografías exploran, no los encierros sino el tiempo. Una suerte de vuelta de tuerca que se opera por el acoso del fantasma, su fantasma, que al inscribirse en los espacios de la pura espera, como pueden ser el asilo y la cárcel, lo que libera es cierta afectividad donde el vaciamiento, la expectativa para nada y la espera inútil devienen en una crítica política y ética a la sociedad nacida de la modernidad y las formas de exclusión que ha producido.

Ilustración 56: Vida Yovanovich.
Cárcel de sueños, 1986-1993.

JOSÉ LUIS BARRIOS, “*Los exilios de Antígona*”

*Entre los primeros inventores franceses de otros sistemas fotográficos, que pasaron inadvertidos en medio de la popularidad de Daguerre, hay que mencionar a Hippolyte Bayard, de quien se sabe que el 5 de febrero de 1839 ya había producido con buen éxito imágenes naturales sobre papel (dessinsphotogènes).²³⁰ Este hecho no fue reconocido, al menos no como Bayard lo hubiese esperado, pues todo el apoyo y reconocimiento fue otorgado al invento de Daguerre. Y no sólo eso, sino que además de que Bayard sería el pionero en “construir” un relato alrededor de una fotografía y que con un propósito político respecto al reconocimiento oficial de los trabajos realizados por Daguerre se pronunciaría con *El ahogado* en protesta por la falta de apoyo e injusticia del que fue objeto. Iniciará de este modo la fotografía construida, con una historia inventada retratándose como *El ahogado*. (Il. 59) Ahí quedó abierta la posibilidad de inventarse ficciones alrededor de la fotografía, con el supuesto suicidio de Bayard.*

Este mismo acto cargado de tintes políticos en busca de justicia, parece repetirse con Yovanovich en una de sus fotografías, la de una anciana desnuda en el baño, que bajo el frío de los azulejos del baño, la humedad, la pose mortuoria, los huesos que sobresalen, la soledad del

²³⁰ Scharf, *op. cit.*, p. 34.

baño y el abandono señalan la pose mortuoria, como lo expresara en su momento Bayard influenciada esta por *La muerte de Marat*, pintura que ilustra su muerte después de su asesinato en manos de Charlotte Corday, que coincidentemente también muestra un texto en sus manos. (Il. 58). La misma pose parece ser citada involuntariamente en esta fotografía de Yovanovich, una imagen que no deja de ser una manera reiterativa de representar un cuerpo desfallecido en una de las habitaciones en donde normalmente se encuentra privacidad”²³¹ (Il. 57).

Yovanovich confiesa que hacer fotografía es hacer política²³². En esta fotografía se puede ejemplificar totalmente el sentido de sus palabras: Yovanovich intenta llamar la atención del mismo modo que lo hiciera Bayard a fin de buscar justicia. Justicia ante el abandono del mismo modo que Bayard necesitaba justicia ante el abandono de los reyes al no brindarle su apoyo ante su descubrimiento por lo que decidió hacerse un autorretrato como ahogado La referencialidad de la fotografía nos hace pensar que ha sido desde siempre una herramienta que deja construir una realidad, que emite juicios e intereses, por los menos así lo demuestra las fotografías de Bayard y Yovanovich, quienes manifiestan su inconformidad por la injusticia. Yovanovich es un Bayard de las mujeres abandonadas. Lo que Yovanovich está pidiendo es justicia rumbo a la muerte, es un *no* al abandono y soledad en que se quedan las ancianas en el asilo.

²³¹ El momento de privacidad en el baño fue invadido por la autora a pesar de confesar ser muy respetuosa, cuenta que la anciana “se levantó y se puso los lentes y me miró. Me dijo: <<no me has tomado un foto, ¿verdad?>>” <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vida/defaultsp.html>

²³² Yovanovich reconoce que fotografiar es también una forma de hacer política. “*Esa postura crítica se remonta a su infancia, como se lo recordó el hecho de toparse hace un par de años con una antigua imagen tomada por su padre en la que, al lado de su hermano menor, ella aparece, a los ocho años de edad, con una cámara fotográfica en mano, sentada sobre una banca en cuyo respaldo puede leerse la palabra <Justicia>*” www.jornada.unam.mx/2007/09/22/index.php?section=cultura&article=a06n1cul



Ilustración 57: Vida Yovanovich. *Cárcel de sueños*, 1986-1993.



Ilustración 58: Jacques-Louis David. *La Mort de Marat*, 1793. Óleo sobre lienzo, 165 cm × 128 cm.



Ilustración 59: Hippolyte Bayard. *Le Noyé* (*Self Portrait as a Drowned Man*), 1840. Early direct positive on paper photograph 25.6 x 21.5 cm. Société Française de Photographie, Paris.

VIDA Y MUERTE

La fotografía es el memento mori autocreado del mundo. Por esta razón, una fotografía de algo se ha considerado generalmente como prueba de la existencia de ese algo, aunque no de su verdad.

GEOFFREY BATCHEN, *Arder en deseos*

Cárcel de sueños pronuncia en voz alta: *memento mori*, somos mortales. La fotografía no sólo es redentora de nuestra condición finita, no sólo lleva las imágenes a la posteridad pues siempre están ahí para recordarnos que somos carne, que somos vida pasajera y que la muerte es lo único que tenemos seguro. Encontraremos el recuerdo de que somos mortales en todo lugar donde se encuentre la fotografía.



Ilustración 60: Vida Yovanovich. *Cárcel de sueños*, 1986-1993.

Cuando una persona fallece, su fotografía le sobrevive, a partir de ese momento la fotografía del pariente fallecido se inunda de espiritualidad, su recuerdo plasmado en un retrato tiene un aire de esa inmortalidad del alma planteada por el espiritualismo y por tantas otras religiones. Aquí, y en todo este tipo de fotografías, la cercana mortandad de las personas fotografiadas no hace sino tautológico el discurso de la fotografía, reiterativo y contundente en su mensaje mortífero, emitiéndonos un recordatorio que toca fibras en nuestros deseos de trascender en el tiempo y nos enfrenta a nuestros temores ante la incertidumbre de la muerte, como sucede en *Mi madre, yo misma* y *Cárcel de sueños*.

Lo documental de *Cárcel de sueños* le otorga cierto valor indicial y de objetividad a las fotos obtenidas, posterior a su ubicación en un espacio museístico, dándole un valor estético a las imágenes de Yovanovich que permiten una lectura subjetiva, distinta a su valor documental. La serie de fotografías que Yovanovich nos muestra está claramente compuesta por imágenes que son una evidencia del tiempo del asilo, de cuando la fotógrafa visitó los lugares, los espacios interiores del asilo y ahí encaminó su trabajo en la búsqueda de sí misma, para enfrentar sus temores y el “paso del tiempo”.

En sus autorretratos afirma su proximidad con lo etéreo, lo intangible del paso del tiempo y lo inevitable de la vejez, que para Yovanovich ocurre cercano a los cuarenta. Al abordar el tema de la muerte se vio orillada a representar lo espiritual, la transparencia en el constante *memento mori*: en sus imágenes podemos observar lechos de muerte, destacados por la luminosidad que rodea a los cuerpos cuando yacen sobre las camas, muestra representaciones de cuerpos cadavéricos en reposo (Il. 60); la misma estética utilizada en la representación de lo



Ilustración 61: Henry Peach Robinson. *Fading Away*, 1858. Positivado combinado a la albúmina 28.8 x 52.1 cm. George Eastman House, Rochester (Nueva York).

espiritual, como esas cualidades de la luz que rodean el ambiente espiritual fotografiado en *Sister Spirit* de Julia Margaret Cameron (Il. 41), *Fading Away* de Henry Peach Robinson (Il. 61), o *Víctor Hugo On His Deathbed* de Paul Nadar. (Il. 63)

Yovanovich fotografía el paso del tiempo frente a esos cuerpos cadavéricos pues literalmente deja pasar el tiempo frente a la cámara con la emulsión exponiéndose a la luz que pasa por el objetivo y el obturador abierto. El paso del tiempo registra los movimientos como borraduras, barridos que representan, de este modo, “el índice del tiempo”, el paso del tiempo frente a la cámara.



Ilustración 62: Vida Yovanovich. *Cárcel de sueños*, 1986-1993.

La naturaleza indicial de la fotografía - el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo - es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad: la imagen en papel que, a través de otros nuevos procesos adicionales, puede llegar a tener significado de muchas maneras posibles.

JOHN TAGG, *El peso de la representación*

El trabajo de Yovanovich es un registro fotográfico documental que se apoya en el carácter indicial de la fotografía, donde el índice implica un contacto previo entre el referente y su imagen, una representación de lo que antes estuvo presente convertido en fotografía. Sontag supondrá que es “un rastro directo de lo real”²³³, una huella puesta en imagen, ésta es la razón por la cual Yovanovich presenta eficazmente la muerte próxima, señala el poco de vida que aún queda en esos cuerpos. La documentación hecha por la fotógrafa es una constatación de los acontecimientos sucedidos en torno a las ancianas del asilo, colmada de posibilidades para interpretar la mortandad y la dureza de los hechos ahí registrados, esa vida del asilo que no refleja el lado amable de la vejez y en cambio representa la crudeza del fallecimiento que se aproxima: la espera de la muerte.

Yovanovich señala con el índice el rostro de la muerte. Ejemplifica de un modo único el noema barthesiano de la fotografía, deja como prueba un contundente “esto ha sido un cuerpo vivo”. No lo es más. Certifica el pasado y es testimonio de que un cuerpo va a morir en cualquier momento, que posteriormente, seguramente ha muerto. Sus fotografías niegan constructibilidad, pues no son producto de los trucajes más conocidos de la fotografía. Las

²³³ Sontag, *op. cit.*, p. 216.

imágenes resultantes son máscaras mortuorias de las ancianas retratadas. Recordemos que las máscaras mortuorias, las *imago* romanas, sustituían a los difuntos para ser éstas las que se encontrasen en los actos funerarios. De este modo, al observar las fotos de Vida, somos testigos de la muerte, pues la fotografía, como señala Laura González, es la imago moderna y es también el cuerpo inoxidable de los muertos, imágenes sustitutas de los cuerpos después de la muerte, expuesto por Debray.²³⁴

Las fotos muestran a las ancianas con su último hálito de vida, sus últimos momentos entre la vida y la muerte. Las ancianas se encuentran en la misma condición mediática del espiritualismo moderno, cuando los médiums podían comunicarse con los muertos. Metafóricamente las mujeres del asilo entran en comunicación con el mundo de los muertos; así lo señalan los pensamientos y diálogos registrados por Yovanovich en los cuales las ancianas que se encuentran *al filo de la muerte*, entablan conversaciones con sus difuntos parientes.



Ilustración 63: Paul Nadar. *Victor Hugo on His Deathbed*, negative 1885, print 1920s. Woodburytype 7 3/8 x 9 5/8 in. The J. Paul Getty Museum.

En las imágenes de *Cárcel de sueños* podemos presenciar el cotidiano transcurrir de sus días. Somos testigos de su desaparición, un continuo desaparecer, *Fading away* titulado por Robinson, es la manifestación de la muerte próxima (Il. 61). Equivalentes a los retratos mortuorios donde:

*[...] la cuestión de la pose aparece mucho más clara: aquí la espera, la expectativa son absolutas; el reposo es eterno. Y los fantasmas están ahí, evidentes. Uno puede incluso leer esas fotografías de cuerpos extendidos en su lecho de muerte como puestas en escena por la luz y el decorado de la "fantomatización". Todo está presente: contraluz, nimbo, aureola, aura, velo, sábana, blancura, etcétera.*²³⁵

²³⁴ "Entre el representado y su representación hay una transferencia de alma. Ésta no es una simple metáfora de piedra del desaparecido, sino una metonimia real, una prolongación sublimada pero todavía física de su carne. La imagen es el vivo de buena calidad, vitaminado, inoxidable. Es definitiva, fiable." Debray, *op. cit.*, p. 24.

²³⁵ Dubois, *op. cit.*, p. 209.

Las imágenes del lecho de muerte muestran, en una habitación, a la persona que yace sobre una cama, con la blancura de las sábanas; es un moribundo normalmente acompañado por alguna persona que espera el momento de su fallecimiento. Estos elementos pueden encontrarse en *Cárcel de sueños*²³⁶ (Il. 62 y 64). Aunque las ancianas sólo dormitan, puede apreciarse la espiritualidad, la melancolía, la cercanía de la muerte. Se exhibe la realidad humana: cuerpo finito que es posible documentar, embalsamar a través de la imagen.

Según Regis Debray, *Nuestro primer objeto de arte: la momia de Egipto, cadáver hecho obra; nuestra primera tela: el sudario pintado por el copto; nuestro primer conservador: el embalsamador*.²³⁷ La fotografía embalsama los cuerpos en el tiempo y el espacio. El fotógrafo significaba para Barthes también la figura del embalsamador: “*el gesto del fotógrafo va a embalsamarse*”.²³⁸ De este modo, las fotos de *Cárcel de sueños* son imágenes-momias; son un gesto del embalsamamiento y Yovanovich es una embalsamadora que momifica cuerpos en



Ilustración 64: Vida Yovanovich. *Cárcel de sueños*, 1986-1993.

imágenes, del mismo modo que el embalsamador envuelve el cuerpo muerto con telas para preservarlo. *Cárcel de sueños* es tan dura en sus imágenes porque nos presenta fotos momificadas de cuerpos que a lo único que apuntan es la representación de lo muerto. Si para Debray el primer objeto de arte es la momia, las fotos de Yovanovich son una alusión a esa primera obra de arte que formula la incógnita: ¿qué es la muerte?

Vida Yovanovich, sin embargo, logró crear algo más que un simple y crudo reportaje, para elaborar una especie de poema visual al borde de lo narrativo. Los personajes, en efecto, reaparecen de una imagen a otra, en un intenso diálogo con la fotógrafa. Posan o se dejan retratar en confianza, no sólo mientras aguardan alguna improbable visita o el inicio de cierta telenovela, sino mientras duermen, mientras se bañan o se sientan en la

²³⁶ En una de las fotos de Yovanovich, aparece detrás de los tanques de oxígeno, y metafóricamente, Vida, al estar detrás de la cámara fotográfica se convierte en el ojo omnipresente y en la persona que está al asecho de la muerte de las ancianas.

²³⁷ Debray, *op.cit.*, p. 25.

²³⁸ Como se explicó en el primer capítulo en el apartado *El retrato, la muerte y el tiempo*. Véase también Barthes, *op. cit.* p. 34.

*taza del baño; mientras acarician otras fotografías, pálidos, estáticos simulacros de los tiempos desesperadamente añorados. La complicidad, la intimidad con los personajes, mujeres abandonadas en el umbral de la muerte, le permite a Vida Yovanovich superar en crudeza las imágenes pretendidamente directas de muchos fotógrafos más apurados.*²³⁹

En *Cárcel de sueños* se hace más fuerte el desconuelo ante el anuncio de la muerte, del mismo modo que Barthes anuncia el *punctum*: “*va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte.*” En este sentido, la manera en que nos afecta la muerte es nacida en un nivel personal, como lo aprecia Foncuberta, en el *punctum* es donde proyectamos nuestros valores que no estaban contenidos originalmente en la imagen. Ésta es, finalmente, el tipo de relación que entablamos con las fotografía de Yovanovich que nos resulta tocante e hiriente.²⁴⁰ Sabemos que pronto esas ancianas estarán muertas, acudimos al anuncio de su muerte, sabemos de modo certero que pronto morirán, o que incluso, conocida la fechas de las tomas, deducimos que aquellas ancianas retratadas ya han fallecido, ya que,

*El punctum no constituye, por mucho, un elemento preciso de una teoría definida, sino tan sólo un supuesto en torno a la actividad de la mirada individual, una afirmación de carácter privado, el objeto de la individualización de cada observador de una fotografía, que no intenta siquiera hacer coincidir su punto de vista con el del fotógrafo.*²⁴¹

La única seguridad que tenemos en el gesto embalsamador de Yovanovich es que todos los humanos estamos siempre destinados y definidos en esta condición: *mortales*. Así fue para el amado de Dibutades, para la madre de Barthes, para los que han ido a la guerra y se encontraron amenazados por la muerte y la desaparición, así es para todo ser humano, ésta es una experiencia que todos podemos atestiguar. Sólo los retratados tienen la fortuna de ser “salvados” por la imagen. El deseo de trascender la muerte justifica la necesidad de la fotografía de espíritus tanto como la realizada en un asilo. El índice de los cuerpos es redentor ante el olvido y la muerte.

²³⁹ Olivier Debrouse, “La fotografía de Vida Yovanovich”, *La Jornada*, 21 de septiembre de 1993.

²⁴⁰ Foncuberta, *op. cit.*, p. 14.

²⁴¹ Frizot, *op. cit.*, p. 65.

EL ESPECTRO DE YOVANOVICH

Entre la verdad del índice y la fantasía de la imagen, lo que tendremos es un intersticio sobre el que las imágenes se abisman para restituir cierto



lugar afectivo de la mirada. Una restitución, que en el caso de Vida Yovanovich, se entiende como una distensión de sí misma en sus fantasmas. Acaso por ello el recurso al montaje y la borradura, a la secuencia y la repetición aparece, al mismo tiempo como una evanescencia del sujeto que mira en lo mirado y como una presencia recurrente de la artista en la imagen como resonancia en el presente de lo imposible de los tiempos del encierro.

Ilustración 65: Vida Yovanovich.
Cárcel de sueños, 1986-1993.

JOSÉ LUIS BARRIOS, "Los exilios de Antígona"

Con las siguientes palabras, Yovanovich describe su experiencia en el momento de la toma: "Al hacer mi autorretrato en el baño, creo que retraté mi inhabilidad para enfrentar el tiempo, mi paso en el tiempo, mi miedo a la muerte, la certeza de que no sólo las ancianas morían sino que muchas cosas más también morían." Lo anterior nos devela el carácter subjetivo frente al acto fotográfico, refleja una búsqueda de autoconocimiento, subrayado en el encuentro de una certeza respecto a los acontecimientos circundantes a la muerte, es la posibilidad subjetiva del *punctum* barthesiano que proyecta sus propios valores, que "pinchan" sobre el propio tiempo de Vida Yovanovich.

Después de haber entendido los "errores fotográficos" que se generan cuando no se congela el movimiento, como explicamos en el apartado del segundo capítulo "los espectros de la ciencia"²⁴², comprendemos que la espectralidad representada en el autorretrato de Yovanovich es originada por el movimiento, podríamos decir que la imagen fantasmal de

²⁴² Este tema fue abordado con las fotografías de E.J. Marey en el capítulo 2: "Los espectros de la ciencia y el accidente".

Yovanovich es indicio del tiempo transcurrido, “movimiento en el espacio-tiempo”²⁴³, o algo intangible como la relación tiempo-materia-espacio, la materia que se mueve en el espacio, en un tiempo determinado, cuando es fotografiada, tiene una representación fantasmal. Ésta fue la razón por la cual no se registraron (estáticamente) las personas en los primeros daguerrotipos y todos aquellos que se movían se convirtieron en fantasmas. La fotografía nos muestra el movimiento estático, sobre él se tiene conocimiento y se vuelve fantasmal; este recurso es contantemente explotado en el cine oriental, con largas tomas de espacios aparentemente quietos que mantienen al espectador en una expectativa continua de que ocurra un movimiento.

Esta es la particularidad de todos aquellos fotógrafos, que como los primeros daguerrotipistas, registraron el movimiento de las personas con sus aparatos, ese aparato programado para captar lo intangible: el tiempo. Es “una de las virtualidades contenidas en este programa”²⁴⁴ y principio de esa lejanía que define el aura según Benjamin, pues el tiempo es infinitamente lejano por cercano que esté. La fotografía es un registro del tiempo pasado; cuando registra el movimiento de cuerpos en un lapso del tiempo, reafirma su carácter fantasmal, pues el espectador busca en ella lo desaparecido, lo acontecido, trata de enfocar los barridos sin lograr definir los contornos de los cuerpos, lo material de un cuerpo se vuelve inmaterial. La única esperanza es la re-aparición del pasado, que por muerto, es la representación de lo animado, del cual solo quedan rastros de su movimiento en el pasado. La fotografía entendida como soporte momificado, cuando da fe de un movimiento físico en el pasado, se convierte en fantasma. En ella sólo pueden observarse espectros y fantasmas (aparecidos).

Lo que podemos observar en cada autorretrato de Yovanovich es la indiferente naturaleza del mecanismo que ha capturado su agitar de cabeza, su espectral presencia en la luz detrás de los tanques de oxígeno (Il. 66). La subjetividad con la que se observa el testimonio de Yovanovich ocurre en cada momento en que el observador proyecta su apreciación respecto a ella, los espectros son una apreciación de una trama distante e inaprensible.

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepitable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda

²⁴³ Ésta es la manera como describe la naturaleza de la fotografía. “La fotografía es un movimiento hacia el contacto, un movimiento en el espacio y el tiempo” Dubois, *op. cit.*, p. 224.

²⁴⁴ Flusser (1990), *op. cit.*, p. 27.

*estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. Hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarnos más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia.*²⁴⁵



Ilustración 66: Vida Yovanovich. *Cárcel de sueños*, 1986-1993.

Tal como lo explica Benjamin: seguir con la mirada, observar con toda calma, tomarse el tiempo de esperar “*hasta que el instante o el tiempo participan de la aparición*” aspirando el aura de una rama que arroja su sombra. El aura está en el tiempo de la contemplación, e implica movimiento, separación entre el tiempo en que realiza la pose y el instante en que se genera la imagen, la copia fotográfica. En los autorretratos de Yovanovich podremos observar el aura, los espectros y fantasmas porque la fotografía nos hace espectadores de la intangibilidad del tiempo, de su carácter aurático. Yovanovich nos comparte su necesidad de superar lo irrepetible: “el paso del tiempo”. Compartimos con ella el afán de adueñarnos de su imagen proyectada sobre el material sensible, sus retratos. Las fotografías de Yovanovich poseen un aura posible gracias a la contemplación y el tiempo, con términos bejaminianos podemos decir que “observamos con toda calma hasta el instante o el tiempo en que la muerte participe su aparición ante las personas retratadas.”

²⁴⁵ Benjamin, *op. cit.*, p. 75.

Las fotos de Yovanovich son una afirmación de la muerte, la fotografía no puede separarse de ese vínculo que le ha sido heredado por la distancia que existe entre el referente y su imagen separados por el tiempo. El índice puro sucede únicamente en el instante de la toma fotográfica en la co-presencia, después de eso sólo queda un espectro. Como cuando el amado se encontraba frente a Dibutades y ella trazaba su sombra.

Entre la sombra proyectada y el dibujo obtenido por calco de ésta, lo que se juega más allá de la relación espacial de la co-presencia, es la relación temporal con la duración; la sombra como tal, lo hemos dicho, no es signo de fugacidad; no tiene otro tiempo que el mismo de su referente. En este sentido es índice casi puro: el principio de la conexión física entre el signo y su objeto funciona aquí en el espacio y el tiempo.²⁴⁶

Al observar las fotografías es posible que reaparezca *punctum* barthesiano, pero nada asegura que esto sea así, pues tan sólo es una decisión del espectador dejarse o no sorprender por las imágenes fotográficas.²⁴⁷ La empatía es también un acto subjetivo, razón por la cual las imágenes de Yovanovich podrían conmovernos o simplemente y llanamente pasar frente a nuestros ojos sin causarnos mayor incomodidad, pues en la imagen documental también puede pensarse que lo que vemos ahí le ha sucedido a los otros, son historias pasadas de gente que desconocemos.

*Y en ellos impulsó el reinado de la luz: contornos, haces y arcos que entran sin pedir permiso entre las ventanas y las cortinas de una habitación donde las ancianas conversan, acicalan su cabello largo, espantan a las palomas o a los espíritus; donde las bañan, se enojan, sueñan junto a la fotito recortada, duermen al lado de los tanques de oxígeno y esperan... ¿qué? Nunca lo sabremos. Pero, entre todas ellas, **como fantasma, la propia Vida se retrata con el paso del tiempo a cuestas**, sin el maquillaje de la poesía que algunos dan a la vejez; con dureza y sin retoque.²⁴⁸*

Los fantasmas que se instauran en los autorretratos de Vida, ocurren por el tiempo transcurrido en el asilo, el cual parece estar suspendido (Il. 66). Después del disparo del

²⁴⁶ Dubois, *op. cit.*, p. 111.

²⁴⁷ Dejar de sorprenderse es como señala Barthes: "Y sin duda, el asombro del "esto ha sido", desaparecerá a su vez. Ha desaparecido ya. Yo soy no sé por qué uno de los últimos testigos de ello..." Barthes, *op. cit.*, p. 106.

²⁴⁸ Angélica Abelleira, "Fotografiar para acorrallar la vida", *La Jornada Semanal*, 27 de febrero del 2000.

obturador con su “pose mortífera”, los autorretratos de Yovanovich muestran una cara semi-transparente, es la trama que ha dejado el movimiento y en esa representación surge el espectro de Yovanovich. Cuando Yovanovich se autorretrata en el baño o sentada al lado de su madre, aparece con cualidades espectrales debido al registro de sus movimientos (Il. 53 y 65). El resultado es un autorretrato fantasmal, producto de la necesidad de mantener el obturador abierto durante cierto tiempo para dejar que la luz imprima su movimiento de la cabeza. El resultado es congruente con el conjunto de imágenes que comprenden la serie Cárcel de sueños, pues en su experiencia ella dice volverse invisible para pasar desapercibida. Yovanovich resulta ser un “espectro” dentro del asilo, que ha sido capturado por el mecanismo de la cámara fotográfica.

*A través de los años me volví **transparente**. Me volví una de ellas, me volví parte del lugar. Era impresionante quedarse allí durante la noche. En la oscuridad, las mujeres que durante el día habían sido mis amigas, se convertían en mis enemigas y me gritaban que me fuera.²⁴⁹*

El espectro de Yovanovich consolida una producción de sentido congruente al discurso fotográfico de sus documentales: el carácter espiritual marcado por la cercanía con la muerte.

²⁴⁹ Archivo de audio en: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/vida/defaultsp.html>

LOS FANTASMAS DEL ABANDONO Y LOS OBJETOS

*Y las máscaras de rostros fieros, transformados hasta el cadáver
fantasmal que surge de ese oscuro mundo de imágenes cambiantes,
alargadas como las sombras de sus protagonistas.*

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ, "Las soledades de Yovanovich"

Los sitios abandonados evocan la presencia de fantasmas, y no sin sentido, sino por el hecho de que sabemos que normalmente esos sitios concurridos están habitados por personas: verlos desprovistos de ellas, causa sospechas inquietantes. Ésa es la sensación que han dejado desde las primeras fotografías, los primeros daguerrotipos que se realizaron a plena luz del día y en los que no aparecen sino siniestras sombras. Recordemos que el carácter fantasmal también surge en la ausencia de personas, como cuando las primeras fotografías de escenas urbanas a plena luz del día eran tomadas con exposiciones largas que impedían que aparecieran congeladas, haciéndolas parecer lugares fantasmales porque *"aunque habían sido sacadas a plena luz diurna, estaban extrañamente despobladas, sin signo alguno de vida."*²⁵⁰

Ésta es la razón por la cual en *Cárcel de sueños* también encontraremos una imagen particular que evoca, en este sentido, lo fantasmal. Es la imagen del asilo, en una de las habitaciones, luego de que las ancianas han partido hacia otro lugar, la fotografía con la habitación desocupada que nos muestra la soledad, el abandono después de la partida, pues en la serie, después de habernos presentado esas habitaciones donde se encuentran las ancianas reposando o deambulando nos encontramos con esta imagen final, despojada de personas que la habiten. (Il. 70)

En esta fotografía se percibe una "presencia fantasmal", pues la representación de lo espectral es inmaterial; en la foto del lugar vacío podemos leer "esto tuvo lugar", una frase que siempre es posible de pronunciar en el documental, *Cárcel de sueños* tiene un carácter espiritual y fantasmal cuando nos enuncia algo que *no es* en tiempo presente, pero del que tenemos constancia a través de la imagen. La habitación desocupada aparece como la foto más

²⁵⁰ Scharf, *op. cit.*, p. 179.

fantasmagórica de toda esta serie. Yovanovich logra darle la vuelta al carácter testificado de la imagen, cuando nos presenta una imagen no ya de lo que sucede en esas habitaciones, como lo hiciera la fotografía de espíritus, cuando trataba de validar sus encuentros espirituales. Yovanovich nos deja abandonados en la habitación, esta sensación es muy parecida a las descripciones de Barthes ante una imagen fantasma, pues nunca muestra *La foto del invernadero*. Del mismo modo, a la habitación vacía parecen acudir todos los espectros, todos los espíritus de las ancianas que jamás volverán a estar ahí corporalmente, como si hubiese adelantado, en su conjunto, la muerte de todas ellas y nos deja frente a esa imagen colmada de espiritualidad. (Il. 67)

Encarados a ese vacío, nos encontramos como si nos hubiesen contado historias de fantasmas a la luz de la vela y después de finalizar, nos la apagan con un soplo, dejándonos absortos en nuestros pensamientos; es eso lo que más estremece en la habitación vacía.



Ilustración 67: Vida Yovanovich.
Cárcel de sueños, 1986-1993.

Después de observar toda la serie, al ver la fotografía de la habitación desnuda, despojada de todos los cuerpos, las cosas y los acontecimientos, emanan todos los fantasmas y los espíritus parecen merodear por la habitación. Pero reafirmando lo propuesto en este capítulo, la fotografía también es interpretación, *punctum*, subjetividad, apreciación y contemplación, por lo que lo afirmado con anterioridad es también una interpretación personal, aquí lo único que se afirma con mayor fuerza es la pura ausencia de algo que sabemos estuvo presente y que sin embargo no aparece en la foto, es una doble ausencia que da pie al surgimiento de lo fantasmagórico, en esa ausencia se encuentra el espíritu de la habitación y lo que queda es su pura espectralidad.

En este sentido el documental de Yovanovich se asemeja un poco a las escenas de suspenso: muestran la ausencia y la expectativa, transforma la amenaza en fantasía, en imágenes mentales. Con esta fotografía hemos dejado atrás el recuento de imágenes de ancianas, la habitación vacía es el fin del proyecto, la culminación de la historia contada por Yovanovich, hemos dejado atrás los acontecimientos fotografiados y nos hemos quedado solos en la contemplación del aura de la habitación, con los fantasmas de la ausencia.

Por su parte, las fotografías de los objetos abandonados también procuran aire fantasmal, pues habiendo pertenecido a alguien, guardan una historia referida con su presencia. Nos enfrentamos a una experiencia de la nada, *objetos huecos* frente a los cuales lo único que poseemos son nuestros pensamientos. En *La verdad en pintura*, Derrida se pregunta “Y sin embargo. ¿Quién decía, ya no lo recuerdo, ¿no hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh? Pero



aquí se trata efectivamente de una historia de fantasmas.” Y comienza con la búsqueda del dueño de los zapatos pintados, la cual va encaminada a descubrir si pertenecen a un incierto campesino (según Heidegger) o a su autor (según Schapiro).²⁵¹

Ilustración 68: Vida Yovanovich.
Soledades sonoras, 1995- 2009.

Lo fantasmal entonces, se encuentra presente en la ausencia y el abandono, radica en la búsqueda de lo viviente en lo no viviente. Es una indagación mental en la nada y el pasado. Ante el abandono de aquello que perteneció al alguien o de la habitación vacía, las casas abandonadas, los espectros se nos aparecen cuando relacionamos el pasado viviente con el presente espectral, vemos fantasmas en aquello que tuvo vida, en su animación desaparecida presagiamos el movimiento en el pasado; los objetos son vestigios de ello, pues ellos mantienen esta condición indicial en la cual queremos adivinar los hechos ocurridos o la interacción que los seres vivientes tuvieron con

²⁵¹ Cfr. Jaques Derrida, *La verdad en pintura*, traducción de María Cecilia González et. al., Buenos Aires; México: Paidós, 2001, p.271.

sus vestigios. Nos preguntamos: son indicios de qué o de quién; no tener las respuestas nos desconcierta.

Existen en esas imágenes algo que desconocemos pero tratamos de adivinar, de unir los espacios y los objetos con su pasado y con las acciones animadas en torno a ellos. La relación de estos objetos fotografiados con su pasado es indicial, un vestido abandonado en la cárcel es un indicio (índex) de una historia en torno a ese objeto que desconocemos, lo fotográfico da constancia de un tiempo que se nos escapa de nuestras manos y sin embargo nos abre las puertas de la imaginación. Es la experiencia que une la presencia con la ausencia. (Il. Vestido)

A los objetos y lugares abandonados buscamos darles un reposo en la historia, saber su origen y su lugar de pertenencia en el pasado nos da esa tranquilidad que nos ofrecen los cementerios, lugares designados para que los muertos *“alcancen el reposo”* porque *“detrás de esta expresión coloquial se esconde la concepción originaria de que sin este lugar quedarán errando sin propósito determinado o volverán amenazadoramente a los vivos como fantasmas.”*²⁵² En este sentido, buscamos indagar en este índex fotográfico su historia (Vgr. el vestido en la foto de Yovanovich Il. 68), necesitamos acomodarle fechas, datos, anécdotas que nos permitan clasificarlo, ficharlo, pues de lo contrario nos sentiremos acechados por su intranquila existencia en nuestro mundo como imagen-objeto fantasmal. La fotografía es el índex de la historia de los objetos y lugares olvidados, eso refuerza su inaprensible espectralidad, su doble distanciamiento de contacto entre el referente y su imagen, pues en estas fotografías estamos observando el rastro de un pasado desconocido. Ante este abandono, cualquier alucinación posible se vuelve aún más probable.²⁵³

²⁵² Esta forma de poner a los muertos en un sitio socializado que proviene desde el neolítico, cuando inicialmente era común enterrarlos en las casas después de haber sido llevados a un sitio para su descomposición de esta práctica se tienen evidencias que ocurría en África Sudoriental. Belting, *op. cit.*, p.p. 187 y 193.

²⁵³ Muchas fotografías de Brassai y Atget tienen ese ambiente espectral, sin ser, por supuesto, fotografías de espíritus.

LA FOTOGRAFÍA COMO ESPECTRO

Y vemos con claridad que esa pérdida de indicialidad, esa ganancia de iconización, esa automatización temporal que, al tiempo que conserva una relación de conexión real con el referente, lo da como anterior, como origen superado, finalmente, eso responde a un gran fantasma de toda representación indicial; afirmar la existencia del referente como una prueba irrefutable de lo que ocurrió, y al mismo tiempo, designar ese referente momificado como ineluctablemente perdido, ya para siempre como signo y remitirlo como referente a una ausencia inexorable, al olvido, a la falta, a la muerte.

PHILIPPE DUBOIS, *El acto fotográfico*

Hemos dado cuenta de las distintas asociaciones de la fotografía manejados por distintos autores que la entienden como muerte, como gesto embalsamador, como imago, como imagen sustituta; ahora nos resta encontrar la imagen entendida como fantasma en el sentido de que la imagen puede ser entendida como espectro del tiempo, fantasma de un referente perdido en el pasado, como el fantasma del pasado que nos acecha en el presente. La fotografía es un espectro, es presencia de una ausencia.



Ilustración 69: Vida Yovanovich. *Soledades sonoras*, 1995-2009.

Cuando la fotografía registra un movimiento transcurrido en determinado tiempo es cuando podemos darnos cuenta de ello. Una imagen congelada de alguien que estuvo en movimiento sólo certifica la muerte y el noema barthesiano “esto ha sido”. La fotografía se afirma espectral cuando el tiempo se registra en más de una ocasión (una doble exposición), cuando el tiempo “arrastra” los movimientos (en los barridos), cuando las multi-exposiciones (como las de Muybridge) dejan huellas espectrales en su registro. En ese momento los fantasmas de la fotografía o la fotografía como fantasma se hacen evidentes. Es la materia tomada en el tiempo transcurrido (intangibles) y presentado en un soporte fotográfico. El fantasma es un latencia de tiempo y de movimiento, es esperar quietamente a que algo suceda

porque sabemos que puede ocurrir en cualquier momento, en los lugares abandonados puede sentirse esta latencia del movimiento. Cuando hablamos de imágenes, esa latencia del movimiento y del paso del tiempo nos incita a adivinar el movimiento sucedido en el tiempo pasado. Durante la toma, en la fotografía ese movimiento encuentra latente.

Porque la fotografía surge de la nada, de lo negro, del negativo y uno se queda temeroso al borde del precipicio porque bien puede ser una radiografía del alma.²⁵⁴

Lo fabuloso de las fotografías de Yovanovich es que la espectralidad que podemos observar en sus imágenes no es el resultado de mecanismos del trucaje fotográfico, no existe la premeditación en busca de un fraude, de una exhibición fabulosa y fantástica, por el contrario, la capacidad que tiene Yovanovich de poder adentrarse en esos interiores que la aprisionan como a Medusa, convierte sus experiencias y sus encuentros en fotografías que, como estatuas ante la mirada de Gorgona, se han quedado inmóviles en el tiempo. Petrifica a las mujeres, fotografiándolas justo en el momento en que ellas encaran la muerte.

*Existe un motivo en ciertas fotografías de Vida que nos dejan ver su fantasma: el velo como veladura. Tanto en las imágenes donde el cuerpo se borra por el barrido de la imagen debido al tiempo de exposición del obturador, como en otras imágenes donde el velo es un motivo que muestra ocultando el rostro de la artista o el rostro de su madre o el de una presa, este velo al velar devela. ¿Pero qué se devela? Justo el impulso afectivo que subyace en su trabajo: **el fantasma que define lo fotográfico** como un desvanecimiento del tiempo que insiste en devorarnos hasta la casi muerte, hasta el abandono.²⁵⁵*

La fotografía de las ancianas en el asilo refleja la muerte de sus ilusiones, así lo relatan en sus pláticas anecdóticas con Yovanovich, cuando alguna confiesa su deseo de morir: *Yo ya me quiero morir, pero Dios no me quiere llevar, es porque estoy pagando mis culpas, ¿pero sabes qué? Ya ni me acuerdo cuáles son...* El trabajo documental se une a la voz de las ancianas, cuando cuentan, por ejemplo, haber olvidado sus pecados, cuando interactúan con las aves, esos últimos momentos se documentan para constituir el “esto ha sido” barthesiano y para apreciar el *spectrum*, el espectáculo de la muerte.

²⁵⁴ Elena Poniatowska, "Presentación" en *México sin retoque*, Héctor García, México: UNAM, 1987.

²⁵⁵ José Luis Barrios, "Los exilios de Antígona (Extravío y encierro: la fotografía de Vida Yovanovich)", 2008.

Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidólón emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.²⁵⁶

En la presentación que nos encontramos en www.zonezero.com, o en el DVD “Imágenes y Palabras”, la unión del texto con las imágenes remarca lo espiritual que poseen los cuerpos de las ancianas retratadas y textos escritos sobre las fotografías, esta nueva forma de presentar la fotografía en medios audiovisuales retoma algunos valores que son propios a la imágenes proyectadas en el cine. El monitor de una computadora adquiere los mismos valores que una proyección cinematográfica; los espectadores frente a los destellos de luz, aislados por la atención que se le presta a las proyecciones están ante una micro experiencia cinematográfica y podemos pensar en una mini-pantalla, una micro caverna platónica que proyecta imágenes y sonidos que generan fantasmas como en el cine: *“El cine permite así cultivar lo que podríamos llamar “injertos” de espectralidad, inscribe rastros de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma.”²⁵⁷*

En la pantalla, tenemos que habérmolas, con voz o sin ella, con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree, apariciones que a veces idolatra. Ya que la dimensión espectral no es la del viviente ni la del muerto, ni la de la alucinación, ni la de la percepción; la modalidad del creer relacionada con ella debe ser analizada de modo absolutamente original.²⁵⁸

La espectralidad en las fotos de Yovanovich corresponde a las fotografías, a las proyecciones de los movimientos de los mortales. Sus fantasmas no surgen de la fantasiosa imaginación de su autora sino del día a día, de la experiencia desgarradora de enfrentarse al abandono y a la muerte; la cámara, el mecanismo que ejerce su función mediática con esa capacidad que tiene “para robarse las almas” pareciera tener sentido. La cámara fotográfica está unida al dedo índice de Vida, se unen a través del cordón disparador que arresta el espíritu de las ancianas que están prontas para partir al mundo de los muertos. Es como si al fotografiar Yovanovich robara las almas de sus retratados, como si esa creencia de algunas etnias

²⁵⁶ Barthes, *op. cit.*, p. 30.

²⁵⁷ Derrida (2001), *El cine...*

²⁵⁸ *Ibíd.*

chiapanecas fuera posible siempre accionar el obturador. Se conoce generalmente que la fotografía es capaz de robarse el alma, el ser o el tener, lo que Dubois denomina devenir-fantasma de los cuerpos fotografiados que provoca un sentimiento de angustia en el ritual donde la persona debe esperar a ser fotografiado y permanece en ese estado latente durante un tiempo en el que surgen todos los fantasmas y nacen todas las ficciones, la misma sensación que le puede ocurrir al fotógrafo, entre el momento que manipula la cámara fotográfica y el momento que obtiene la fotografía que realizó. Pareciera que los fantasmas están fuera del control humano, todo sucede dentro de esa caja negra, en la oscuridad y las sombras. Los fantasmas son inherentes de la fotografía, ellos están inscritos en el aparato, éste es capaz de generar los fantasmas con el manejo del tiempo y la contemplación del espectador y es más evidente cuando se encuentra en la cercanía con la muerte, cuando se fotografían cuerpos decadentes en el abandono y la soledad.

*La muerte, tanto la palabra como el acontecimiento, es una fotografía, una fotografía que se fotografía -- una fotografía que se produce como suspensión de la realidad y sus referentes--. Como sugiere Benjamin... la fotografía, como el recuerdo, es el cadáver de una experiencia. Una fotografía habla por tanto como de muerte, como rastro de aquello que pasa a la historia. Yo, la fotografía el límite distanciado entre la vida y la muerte, yo, la fotografía, soy muerte. No obstante, hablando como muerte, la fotografía no puede ser muerte ni ser ella misma: a la vez viva y muerta, abre la posibilidad de nuestro ser en el tiempo.*²⁵⁹

La fotografía es un fantasma del tiempo franqueado. *La percepción fotográfica más ingenua nunca deja de ajustarse a esta naturaleza de la imagen, presencia en imagen, es decir, presentación de una ausencia.*²⁶⁰ La fotografía de Yovanovich pronuncia: Yo que soy muerte, embalsamadora, te presento aquí el recuerdo de la carne, una momia en tiempo presente. Soy recuerdo de un contacto corporal instantáneo, yo que nunca aseguraré un cuerpo vivo palpitando. Soy certidumbre de mi encuentro con un despojo moribundo y memoria del pasado. Te anuncio, por partida doble, mi grafía mortuoria. Me elevo y me vuelvo etérea y fantasmal; soy corta en mi exterminadora pose, me vuelvo ligera, espectral, inaprensible, soy espíritu del tiempo, soy fotografía.

²⁵⁹ Eduardo Cadava en Batchen, *op. cit.*, p. 174.

²⁶⁰ Castell, *op. cit.*, p. 334

En este tercer capítulo pudimos observar el trabajo de Duane Michals, de quien descubrimos que en sus imágenes existe una clara intención de crear espíritus o fantasmas a partir del uso de códigos establecidos en el mundo occidental, los cuales han sido utilizados en distintas artes visuales. Estos códigos son descifrados por los espectadores quienes observan en ellas una marcada referencia al mudo espiritual; esto nos indica que en la cultura occidental existe el concepto de lo fantasmal.

Con el análisis de las imágenes documentales de Vida Yovanovich hemos descubierto que la autora no tiene la intención consciente de construir fotografías de espíritus, pero que la naturaleza espectral que se inscribe en sus fotografías se da a partir de la contextualización y la interpretación. En este sentido, ha sido de gran importancia destacar los valores estéticos de la fotografía documental y su relación con el espectador, quien es libre de buscarle un sentido al trabajo fotográfico de la autora. Así, en una búsqueda del carácter espectral de sus fotografías, hemos descubierto sus aproximaciones a imágenes tales como el Velo de Verónica, *Le Noyé* de Hippolyte Bayard, con la fotografía mortuoria y de espíritus producidas desde mediados del siglo XIX.

CONCLUSIONES

En el análisis de las fotografías y de su valor como huella de un real o de sustituto, consideramos en su interpretación, la importancia que tiene el amor de las personas hacia las personas retratadas como espíritus. El vínculo afectivo manifestado hacia un ser querido retratado como “espíritu” dio como resultado un neoplatonismo de los habitantes de la caverna. Este vínculo afectivo presente en las fotografías espíritus del espiritualismo parece haberse trasladado a la fotografía familiar, pues mientras a los fallecidos les sobrevivimos personas que los hayamos amado, sus retratos seguirán siendo vistos con esa melancolía que producen las imágenes como sustitutos, y enfrentando la fotos de nuestros antepasados al modo barthesiano. La fotografía aún conserva, en ciertas circunstancias, su valor indicial, más aún cuando el amor está de por medio, afirmando nuestra necesidad de salvarnos de nuestra condición finita; así como el papel emulsionado ha sido soporte de la fotografía, y ha realizado la función que llevaba a cabo la *imago* en Roma, en lo digital, la inmaterialidad refuerza con mayor claridad lo espectral de nuestros retratos cotidianos.

La fotografía de espíritus producida en el siglo XIX no es la única fuente de la que pudo verse influenciada la fotografía de autores posmodernos, en esta medida Duane Michals no tuvo que, necesariamente, haber observado el trabajo de los fotógrafos espiritistas precedentes sino que pudo haber tenido alguna influencia de alguna doctrina filosófica, religiosa o de algún arte literario o visual, tal como sucedió a los artistas y fotógrafos del XIX. Culturalmente estamos inmersos en lo fantasmal y lo espiritual dado que las religiones, las artes y en general el mundo del entretenimiento constantemente reinciden en esta temática de la comunicación con los espíritus. Por lo tanto, concebir lo fantasmal no es un asunto exclusivo de lo visual, ni mucho menos de la fotografía, ya que las imágenes de espíritus están inspiradas en los textos religiosos y literarios que permitieron que también se generaran propuestas visuales en el grabado y la pintura; estas condiciones de variedad de fuentes siguen siendo tan comunes en la actualidad como en el siglo XIX, por lo que lo único que podemos intuir es que con la ayuda de las artes visuales se han estereotipado las maneras de representar lo espectral a lo largo del tiempo.

En el caso de Vida Yovanovich, cuya intención no estaba encaminada a generar fotografías de espíritus como tal, nos demuestra que ni siquiera la intención del autor es necesaria para producir imágenes espectrales, esto le sucedió en su momento a Daguerre y a E. J. Marey en cuyo trabajo pudimos encontrar imágenes “fantasmales”, pues lo espectral de sus fotografías es

reconocido por los espectadores al decodificar lo que se reconoce como fantasmal en occidente, es pues en cierta medida, también un asunto de interpretación.

La fotografía realizada bajo cualquier propósito, tiene la potencialidad de ser materia prima para el análisis; de esta manera, toda fotografía de espíritus producida por los creyentes, escépticos, artistas, científicos, etc., ha permitido analizar nuestros valores culturales, políticos, sociales y religiosos, siendo materia prima de sociólogos, historiadores, teólogos y estudiosos de la imagen. Lo que se analizó respecto a esas imágenes se enfocó en los sujetos y no en las imágenes mismas, permitió contemplar el comportamiento de las personas frente a ellas, asunto de vital importancia dado que el espectador es un ente activo, cuyas capacidades de interpretación se encuentran determinadas por su condición individual, social o cultural y de este modo se evitó atribuirle propiedades mágicas a la imagen.

La fotografía de espíritus ha servido, desde siempre, a intereses económicos, religiosos, científicos y estéticos, por esta razón, contextualizar históricamente no es suficiente para entender las complejas relaciones que establece con los individuos que las consumen. En esta medida, el amor, la muerte, la ciencia, la religión y el arte, son contextos delimitantes que permitirán entender las relaciones entre los individuos y las fotos espiritistas, pues las imágenes son producciones culturales y concebimos a través ellas el mundo en que vivimos, son producto de un oficio técnico que históricamente ha cumplido funciones frente a individuos y sociedades.

APÉNDICE: ENTREVISTA A VIDA YOVANOVICH

Realizada el día jueves 17 de noviembre de 2011 por Israel Zamorategui

- **[Israel Zamorategui]: ¿Qué es justicia? ¿Qué significa para ti?**
- [Vida Yovanovich]: La justicia, en mis temas, ha sido abordada más a través de la lente de la injusticia y te puedo decir qué es la injusticia y qué es lo que me hace enojar. La justicia sería la honestidad, ir parejos, ser honesto, ser fiel. ¡Tantas palabras podrían definir la justicia!
- **¿Piensas en hacer justicia al momento de fotografiar a las mujeres?**
- La injusticia me enoja, en mi trabajo siempre se acercan y me dicen “¿cómo le haces para no involucrarte?” Y esa pregunta me *choca* porque creo que si no te involucras, el trabajo como artista no sería auténtico. Creo que ningún trabajo puede hacerse sin involucrarse, ¡hay que involucrarse! En mi trabajo con las mujeres de la cárcel jamás me sentí ni intimidada ni con miedo. Ahora estoy empezando uno nuevo que me hace sentir exactamente esa misma cosa de enojo, de eso que me mueve a fotografiar y a trabajar la injusticia. Quizás en otra vida o fui una interna o algo, porque ni yo misma comprendo cómo mis imágenes me llegan a causar tanta rabia por la falta de justicia.
- **¿Cómo logras, fotográficamente, hacer justicia?**
- Ese es el siguiente paso de nuestro trabajo, demostrar y llegar a otros. Se dice que la obra de arte está conformada por dos polos, el que hacemos nosotros y el que llega al espectador. Uno siempre hace su trabajo pensando que le va a llegar a otro. No sé si lo logramos, pero esa es la intención. Quiero creer que de cierta manera estoy compartiendo y creando la responsabilidad de algunos. Yo recuerdo que la primera vez que se mostró *Cárcel de sueños* una chica escribió que saliendo de ahí iba a ir a ver a su abuela. El hecho de que esta niña escribiera que iba a ir a ver a su abuela quiere decir que esas imágenes le llegaron, que no iba muy seguido a ver a su abuela y esa iba a ser una de las primeras veces. Uno menos.
- **Me parece que existe un paralelismo entre la denuncia que hace Bayard por la falta de apoyo a sus descubrimientos fotográficos, cuando se autorretrata como ahogado en *Le noye*, y la fotografía de una anciana en *Cárcel de los sueños*, desnuda en el baño con la cara levantada, ambas fotos, con similar composición y denunciando la injusticia de la que son objeto, el primero por la falta de apoyo del gobierno francés y en tu caso por la**

injusticia del abandono. ¿Te parece correcta esa comparación? Expresándote como un personaje “bayardesco” que denuncia la injusticia concerniente a las ancianas.

- Me parece linda la comparación que haces. La historia de Bayard la platico mucho cuando doy los talleres. Ahorita que te escuchaba describir esas dos imágenes es la primera vez que me hace *click* de cómo él utilizó el sentimiento de la fotografía, el corazón de la fotografía para mostrar esa injusticia. Fotografió el sentimiento de cómo se estaba ahogando y “no había manera de salir”. Es esa capacidad que tiene la fotografía de poder transmitir este dolor tan real.

- **Quisiera que me digas lo primero que se te venga en mente cuando yo te diga tres palabras: SOLEDAD:**

- Llanto

- **ABANDONO:**

- Dolor

- **VEJEZ:**

- Miedo

- **¿Existen sueños y esperanzas que desees proyectar con tus trabajos documentales?**

- La esperanza de la justicia. Y básicamente la justicia hacia la mujer, porque a eso me he dedicado. Me han preguntado que por qué hacia la mujer y no al hombre, que si porque soy mujer, que si soy feminista. No soy feminista. Yo quiero crear conciencia sobre la justicia o la falta de justicia de los temas que abordo.

- **¿Qué diferencias encuentras entre “esperanza” y “esperar”?**

- La *esperanza* es algo así como la fe, algo que no se acaba nunca, y *esperar*... se puede acabar la paciencia de esperar.

- **¿Qué significa para ti “libertad fotográfica”?**

- Mis proyectos siempre los he hecho con la frase “más vale pedir perdón que pedir permiso”. Casi siempre he tenido libertad fotográfica porque me la busco, porque no me doy la posibilidad de que no la haya.

- **¿Qué vínculos tienes con los retratos que realizas?**

- Yo creo que más que con mis hijos. Yo creo que ahí otra vez se vuelve a mezclar el por qué hago lo que hago, el por qué me avoco a hacer proyectos que tienen que ver con la injusticia. Aunque fácilmente podría ser la injusticia hacia el hombre pero yo decidí que fuera hacia la mujer. Podemos volver a retomar la palabra del inicio que es: “involucrarse”. Si te involucras, hay una historia. Hay imágenes que se te quedan grabadas, hay imágenes que tú

sabes a qué hora las tomaste, qué fue lo que sentiste. Ahorita, por ejemplo, cuando describiste la imagen de Bayard y la mía, pude ver exactamente dónde estaba esa mujer, cómo subí por la escalera que nunca había subido, cómo entré y estaban las chicas bañándola, cómo me quedé observando. Pero en fin, sí hay un vínculo muy fuerte, obviamente. Yo creo que es importante y eso solamente viene con el tiempo.

- **¿Cómo lograste capturar el paso del tiempo?**

- Todo fue fríamente calculado, si quieres llamarlo así. Porque yo quería trabajar con el paso del tiempo. Yo no sabía bien cómo lo iba a lograrlo. Pensé que quería montar mi cámara en un tripié porque quería tener control de la cámara. Que no se moviera. Que lo que se moviera, fuera aquello que se iba a mover de todos modos, incluyéndome.

- **Cuando viste el resultado fotográfico de este movimiento, ¿fuiste consciente de que habías capturado una idea occidentalizada de lo fantasmal y lo espectral?**

- No, yo creo que no. Hay muchas emociones que fui viviendo, especialmente en ese trabajo. Fue muy fuerte y muy personal. Cuando te digo “fríamente calculado” es porque sabía que si no controlaba la cámara, quién sabe cómo iba a salir “todo”, la luz, el interior. Esa fue la primera vez que fotografié con la cámara en un tripié y con un pequeño disparador. Me fui fotografiando e involucrando en esa vejez, tanto que el disparador estuvo conmigo, al grado de que yo nunca me di cuenta de él. En esos auto-retratos, siempre ves el disparador, y eso no fue consciente, fue como si yo no supiera que existiera un disparador. Tuvo que pasar mucho tiempo para que yo pudiera cortar ese cordón umbilical. Irónicamente lo corté en una serie donde estoy acostada sobre la cama y mi madre en un sillón [*Mi madre, yo misma*”, Il. 53]. Esa fue la primera vez que tuve un disparador que medía siete metros de largo. Lo puedes ver en mi mano estirada. Es increíble que años después, cuando me puse a ver esas fotos, fue cuando dije “¿por qué no me compré un disparador más largo?” En algunas de verdad hasta estoy “chueca”, y lo único que puedo pensar es que la emoción estaba por encima de la técnica.

- **¿Encontraste respuestas a tus miedos y a tus dudas en esos trabajos?**

- Mira, esto lo he dicho muchas veces, pero te lo voy a volver a decir: yo pienso que los miedos no desaparecen, los miedos se transforman cuando uno los confronta, los miedos toman un tamaño más adecuado y eso es lo que ha pasado; se han transformado y me he transformado yo también. Tenía menos de cuarenta años cuando empecé ese proyecto y ahora tengo sesenta y dos, ¡quién sabe si fue el miedo el que se transformó de *verlo ahí!*, o soy yo, que ya lo veo *tan a la distancia*. A lo mejor hubiese sucedido de todos modos, eso no lo sabremos nunca, yo lo confronté de esa manera. Eso sí, conscientemente decidí no ir al psiquiatra. No supe cómo

llegué a ello pero empecé mi espiral fotografiando muñecas abandonadas, las muñecas se convirtieron en niñas, las niñas en mamás muy jóvenes y cuando llegué a mi edad no encontraba qué fotografiar. Porque veía a las otras mujeres, o mayores o menores, pero jamás las veía como yo. Esa era mi incapacidad de lidiar con el paso del tiempo y exactamente ahí lo podías ver. Entonces decidí comprar película y fotografiar. Por toda esta cosa que estaba pasando a mí alrededor: de que a mi madre le acababan de diagnosticar una enfermedad, y de esa dificultad y miedo que tenía de cumplir cuarenta. Ahora veo para atrás y digo “¡Ay! miedo a los cuarenta, ¡Ay! ¡estás como de atar!”[risas]

- **¿Y cómo ves en este momento la vejez?**

- Ya me estoy acostumbrando, estoy más cercana a ella.

- **¿Qué diferencias encuentras entre “el antes” de esa confrontación con el tiempo y “el ahora”?**

- Yo no te podría decir, como lo que te repetí hace un momento, que fue ese trabajo el que hizo que yo aceptara amar el papel. No te lo podría asegurar. Sucedió, y gracias al cielo yo estoy bien. Tampoco lo sé ahora que estoy más cercana al *principio de la vejez*. Sería interesante preguntarle a la gente que ha tenido el *susto de envejecer*, qué es lo que siente. Quiero creer que el trabajo me ayudó (toco madera). Gracias a dios estoy bien. Gracias a dios tengo mi trabajo. Gracias a dios tengo mucha energía. Gracias a dios estoy flexible, como dicen los yoguis: “que la juventud está en la flexibilidad”. Hago ejercicio, me gusta la naturaleza, me gusta caminar y me apasiona lo que hago. Tengo marido, tengo dos hijos. Tener trabajo es una bendición, si te pagan es un extra porque tener trabajo es lo único que te salva. De verdad, aunque no te paguen, así lo veo, así lo siento. Imagínate a la gente que se levanta y no tiene nada que hacer o no tiene trabajo, no tiene una responsabilidad, algo. No, no, no, ¡qué horror!

- **¿Crees que existe una relación entre justicia y muerte? Tú que manejas esos temas, ¿hay justicia en la muerte o una muerte justa?**

- Yo creo que la muerte *es*. No la puedes calificar, *es*. Buena o mala pero *es*, y le sucede a todos y nos va a suceder a todos. Yo no le tengo miedo a la muerte, pero a lo que sí le tengo miedo es al proceso de envejecimiento hacia la muerte. Yo tuve una madre maravillosa, fuerte, que estuvo enferma veinte años, vivió un proceso hacia la muerte de veinte años. ¡Eso sí me parece una injusticia! ¿Por qué hay gente que tiene que vivir eso y gente que no? De ahí viene la injusticia y el miedo. Mi mamá decía una cosa muy linda, decía que “a los que dios *de verdad* quiere, se los llevaba en el sueño” ¡En el sueño, imagínate morir en él! Mi madre quiso morir muchas veces, le pidió a mucha gente que la ayudara y nadie, nadie se abocó a ello. La decisión

era muy difícil. En México apenas se está hablando de la eutanasia. Yo creo y siento que la eutanasia es ejercer justicia. Yo no puedo creer que haya personas que tengan que vivir con una incapacidad, o una enfermedad, porque no hay un dios que *justamente decida* a qué hora te vas o a qué hora no. Eso no lo puedo creer.

- **En las fotografías de *Cárcel de sueños* se encuentra muy marcada la religiosidad y la creencia en dios, ¿la plasmas conscientemente?**

- Sí, están muy, muy marcadas. No sé si *soy yo*, o es *el entorno* en el que me he movido. Bueno, me acuerdo perfectamente que en algún momento de mi niñez quise ser monja, porque desde los siete años quería pertenecer a algo. Cuando llegamos a México, me metieron a un colegio de monjas, cuando mis padres no lo eran. Mi padre era griego ortodoxo y mi madre era mitad católica y mitad judía. Estuve en un colegio de monjas donde nos ponían a confesar todos los días; lo recuerdo con horror. En ese entonces quería ser monja, pero era porque quería pertenecer. Nunca hubiera podido serlo, hubiera sido la monja rebelde. Acerca de tu pregunta, y sobre todo en ese proyecto, sí existe mucha referencia a la religión y es por ese entorno. Yo no soy muy religiosa. Espiritual si soy. Me he alejado de la iglesia, y sin embargo, hay algo que sigue estando ahí, porque cuando crecí, eso fue de lo que me agarré.

- **¿Crees en la vida eterna como las almas inmortales de Platón, o como las maneja el cristianismo y muchas otras religiones?**

- No sé si a futuro, pero hacia atrás me he cuestionado si *yo soy* o *he de haber sido* una interna en alguna de mis otras vidas; porque no puede ser que *yo entre a estas cárceles* y forme parte de ese espacio tan naturalmente. Ni siquiera las mujeres lo creían; me decían: “¿tú no tienes miedo?” - ¿miedo cómo de qué?- [risas] “Es que te vemos aquí, tan así, ¡tan bien!” De repente hay que creerse que hay alguna otra vida. Porque ¡hay!, si no, de verdad esto sería muy cortito, ¡imagínate!, hay que apurarnos para hacer más cosas.

- **Hay una constante entre las fotografías de *Cárcel de sueños* y *Soledades sonoras*: este gesto de cubrirte la cara. Poniatowska lo identificó como una cita al Velo de Verónica. ¿Qué pasó en el momento que decides hacer este gesto?**

- Ella hace una referencia directa al díptico que tengo [en *Cárcel de sueños* Il. 55]. Ninguna de mis fotografías está posada. Aunque no lo creas, ese díptico (el del velo en el rostro) no es posado. En el proceso de hacer mis imágenes me doy el trabajo de darme tiempo, de involucrarme y *de estar*. Ésta mujer que está conmigo es una mujer que acababa de llegar. Sufría de alzheimer y es la primera vez que me doy cuenta que el alzheimer tiene momentos de lucidez, ¡porque lo podías ver en sus ojos! Ella llegaba en la mañana, la traía su familia y la

recogían en la noche; no se quedaba a dormir. Tú la veías y te dabas cuenta de ¡este terror! que sufría cuando ella se daba cuenta, por segundos, de lo que estaba pasando, de dónde estaba. Y otra vez volvía a entrar. La enfermedad llegaba. Ese día en especial, empezó a cortar un rollo de gasas porque las usábamos para otras cosas. Entonces, esa mujer empezó *como a jugar* con las gasas. Yo empecé a hacer lo mismo y me tapé la cara. Ella lo había comenzado, pero después ella me estaba mimetizando. Cuando me tapo la cara con esa gasa, ella se la tapa también. Si logras ver a través de la gasa *sus ojos*, creo que ese momento fue uno *de esos* en que ella se estaba dando cuenta de lo que estaba pasando. Fue como un flashazo, y sólo lo sabrás, te lo digo, si observas con cuidado la impresión. Todas esas fotos fueron impresas en plata gelatina y me acuerdo cuánto me tardé cuidando poder sacar *sus ojos* a través de esa gasa. No te puedo decir por qué hice ese gesto, fue una cosa automática. Así estaban pasando las cosas. Había puesto mi cámara enfrente y le pedí a la enfermera, bueno, a la cuidadora, que tomara la foto.

- **Hipotéticamente, si tuvieras un velo como el de Verónica y tuvieras la oportunidad de hacer una última fotografía ¿a quién se la harías?**

- No lo sé, no sé si a mí [silencio]. No sé, quizá sería a mí, quizá sería a mis manos. ...una foto y tienes esa tela. ¡Ay! está difícil, ¿tú qué fotografiarías?

- **Yo creo que a mi madre.**

- Ahorita recordé cuando murió mi madre. Ella planeó mucho su muerte, porque estuvo enferma muchos años, tuvo mucho tiempo de planear y organizar. Ella hablaba de cómo quería las cosas cuando muriera. ¡Todo!, paso por paso. Tenía un camisón que lavaba de vez en cuando y lo planchaba porque quería quedarse en este camisón. ¡No cualquier camisón! Un camisón de franela rojo con flores. Nunca en tu vida verás a alguien muerto con un camisón rojo de franela puesto y con una mascada también roja. Todo lo planeó; fue un velorio muy lindo, muy poco común: porque no quería una caja, porque no fue en otro lugar sino en su casa, en la sala, donde ella quería. ¡Fue lindo! Hubo gente que no podía ni entrar; la gente lo recuerda. Tomé fotos, le tome una foto. Tengo una amiga muy cercana que estuvo con nosotros y le pedí que nos tomara una foto. Nunca he sacado esas fotos, nunca. Ahorita que dijiste “mi madre”, cuando lo dijiste y cuando lo preguntaste, pensé que me gustaría hacer algo con una de sus imágenes. Con esa tela única. En donde estoy con ella, probablemente...

- **Vida, ¡muchas gracias!**

[Fin de la entrevista]

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1: Von Jean-Baptiste Regnault. *The Origin of Painting: Dibutades Tracing the Portrait of a Shepherd*, 1875. Oil on canvas 120 x 140 cm. 19
- Ilustración 2: William Hope. *Spirit Photographs*, Images probably made using a "ghost stamp". The British Library, Barlow. Collection of Phychic Photography, London. 23
- Ilustración 3: Harper's Weekly. Vol. VIII No. 645. New York, Saturday May 8 1869 From: <http://www.harpweek.com/> 28
- Ilustración 4: William Hope. *Rev. Charles L. Tweedale and Mrs. Tweedale with the Spirit Form of the late F. Burnett*, 1919. Brown-toned silver print, 3 x 3.5 inches..... 29
- Ilustración 5: Frederick A. Hudson *Mr. Raby with the Spirits "Countess," "James Lombard," "Tommy," and the Spirit of Mr. Wootton's Mother*. circa 1875. Albumen Print, 3.5 x 4 inches. 30
- Ilustración 6: William H. Mumler *Mrs. French of Boston with Spirit Son*, circa 1868. Albumen print carte-de-visite 10 x 6 cm (approx.) The College of Psychic Studies, London.. 31
- Ilustración 7 : John Beattie, spirit photographs, 1872 - 73. Page from *Animism und spiritualismus* by Alexander Akaskov (Leipzig: Oswald Mutze, 1890). 41
- Ilustración 8: William H. Mumler One page of an álbum of 112 carte-de-visite and cabinet cards, 1870-1875 Four albumen silver prints 10 x 6 approx (each). The college of Phycic Studies, London. From top left to button right: a. Mary Todd Lincoln with the spirit of her husband, President Abraham Lincoln; b. Master Herrod with the spirits of Europe. Africa, and America; c. Fanny Conant and the spirit of her brother Chas. H. Crownell (recognized by all who know him); d. Moses A. Dow and the spirit of Mabel Warren..... 48
- Ilustración 9: Albert VonSchrenck-Notzing. *The medium Stanislaw P.: Emmision and resorpcion of an ectoplasmic substance trough the mouth*, 25 January 1913. Gelatin silver print 21.3 x 17.9 cm. Institut für Grenzgebiete der Psycholohyene, Freiburg im Breisgau. 51

Ilustración10: <i>Woman's spirit behind table with photograph</i> , ca. 1865. Albumen print <i>carte-de-visite</i> 9.8 x 5.6 cm. George Eastman House Collection.....	56
Ilustración11:___ <i>Vol. I. Pictorial history of the cause of the great rebellion</i> . Asbury New Jersey. Alfred Gale. Collection: Broad­sides, leaflets, and pamphlets from America and Europe. From: http://memory.loc.gov/ammem/] 1865 Broadsheet.	83
Ilustración12: Domenico Fetti. <i>Santa Faz</i> , Holtz, 81.5 x 67.5, antes de 1622, Washington, Natural Gallery of Art.....	85
Ilustración13: Louis Darget. Fluidic photograph of thought “Planète et Satellite”, 1897. Gelatin silver Print 6.4 x 9.1 cm. Collection Louis Darget_ Photographie de la Pensée.	86
Ilustración 14: Jacob Von Narkiewicz-Jodko <i>Effluvia from an electrified hands resting on a photographic plate</i> , 1986, Gelatin silver print, 18.1 x 12.9 Societé astronomique de France, Fonds Camille Flammarion.	87
Ilustración15: Santo Sudario de Turín (Sábana Santa) Impresión sobre lino 436 x 110 cm.....	88
Ilustración16: Read, George American. <i>Phildelphia street scene, 3rd and Chestnut Streets</i> , July, 1842. Daguerreotype 8.8 x 7.2 cm. (visible), 1/2 plate	90
Ilustración17: George Robinson Fardon. <i>Merchants' Exchange, on Battery street</i> , ca. 1855. Albumenized salted paper print 15.5 x 20.7 cm.....	91
Ilustración 18: Etienne Jules Marey. <i>Chronophotographic study of man pole vaulting</i> . 1890. Albumen print 6.9 x 10.6 cm. George Eastman House Museum Collection, by exchange.....	92
Ilustración 19: H. Mairet. <i>Séance with Eusapia Palladino at the home of Camille Flammarion, Rue Cassini</i> , 1898. Gelatin silver print 22.2 x 28.3 cm. Societé Astronomique de France, Founds Camile Flammarion.....	94
Ilustración20: Frederick Hudson. Spirit Photograph - <i>Medium Charles Williams and ghost</i> , 1872. The College of Psychic Studies, London.	95
Ilustración 21: <i>Wilhelm Conrad Röntgen. Bertha Röntgen's Hand</i> , 22 December 1895. First human radiograph, Röntgen Museum, Lennep.....	97
Ilustración 22: Anonymous, <i>Walter's Thumbprint</i> , 1931. American Society for Physical Research, New York.....	101

Ilustración23: Cromer's Amateur. <i>Organ Grinder on street with children passing</i> , ca. 1848. Daguerreotype 8.3 x 7.0 cm., 1/6 plate. Gift of Eastman Kodak Company: ex-collection Gabriel Cromer. Courtesy of George Eastman House, International Museum of Photography and Film.....	103
Ilustración 24: London Stereoscopic Company (Manufacturer). <i>The Ghost in the Stereoscope #2</i> , 1856. Stereoview Card 3.50 x 7.00 x .035 inches.....	105
Ilustración 25: Unidentified Photographer (U.S.) <i>Woman with Daisies and Spirit</i> , circa 1875. Tintype, Sixth-plate 2.75 x 3.25 inches.....	106
Ilustración 26: Édouard Isidore Buguet's card "E. Buguet. Anti-Spirit Photography". France, late June 1875 Archives of the Préfecture de Police, Paris.....	107
Ilustración27: Eugène Thiebault <i>Publicity photograph: Henry Robin and specter</i> , 1863. Albumen silver print 22.9 x 17.4 cm. Gérard Lévy Collection, Paris.....	107
Ilustración28: Paul Nadar and Albert De Rochas. <i>Astral body through trickery, Portrait of Albert de Rochas</i> , 1896. Albumen silver print 14 x 10 cm (approx.) American Philosophical Society Library, Philadelphia.....	108
Ilustración29: Edwin Emerson. <i>Child by woodstove</i> , ca. 1861. Modern gelatin silver print from original collodian negative 3.25 x 6.25 in. Gift of Edith Emerson. George Eastman House.....	110
Ilustración 30: Édouard Isidore Buguet. <i>Six spirit photographs, 1873-1875</i> . Cartes-de-visite 10.5x 6.3 cm aprox. (each). Sirot-Angel Collection, Paris.....	116
Ilustración 31: Édouard Isidore Buguet. <i>Four antispirit photographs</i> . June 1875 Cabinet cards, 15 x 10.5 cm (approx. each) Bibliothèque nationale de France. Department des Épreuves et de la Photographie, Paris. a. "Spirit of Paganini"; b. "Skull of Altotas and his representative"; c. "Fluidic effect" [sic]; d. "Mediumnic attraction"	116
Ilustración 32: Ada Emma Deane. One page from album of spirit photographs, 1920-1923. Gelatin silver prints, twelve mounted on each page 30.8 x 43 cm (album page). Cambridge University Library, On deposit from the Society for Physical Resaearh.....	117
Ilustración 33: London Stereoscopic Company (Manufacturer). <i>The Ghost in the Stereoscope</i> , c. 1856. Stereoview Card 3.50 x 7.00 x .035 inches.....	118

Ilustración 34: Oscar Rejlander. <i>Hard Times: Spiritiscal Photograph</i> , ca. 1860. Albumen print 13.9 x 19.9 cm. Museum Purchase: ex-collection A.E. Marshall.....	118
Ilustración35: Duane Michals. <i>The True Identity of Man</i> , 1972, Edition 7/25, four gelatin silver prints, H: 5 1/8 x W: 7 1/2 inches (H: 13 x W: 19 cm), Henry L. Hillman Fund	119
Ilustración36: Anonymous. <i>The ghost of Bernadette Soubirous</i> , c. 1980. Albumen Silver Print 5.8 x 9.5 cm. Keith de Lellis Galery, New York.....	119
Ilustración37: Gaston Durville, Roger Pillard. <i>Corpe's hand mummified by magnetism</i> , 27 February 1913. Gelatin silver print 16.9 x 12.1 cm. Gérard Lévy Gallery, Paris...	120
Ilustración38: Duane Michals. <i>Grandpa Goes to Heaven</i> , 1989. 5 gelatin silver prints. 4 x 5 inches. Edition of 23/25. Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York.....	122
Ilustración39: John Downman <i>The Ghost of Clytemnestra Awakening the Furies</i> , 1781. Oil on panel, 508 x 648 mm. Lent by the Paul Mellon Collection, Yale Center for British Art, New Haven.....	124
Ilustración40: Henry Peach Robinson. <i>The Lady of Shalott</i> , 1861. Albumen print from two negatives 30.4 x 50.8 cm. The Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Helmut Gernsheim Collection.....	125
Ilustración 41: Julia Margaret Cameron. <i>Sister Spirit</i> , 1865? Albumen print 31.6 x 26.6 cm. Gift of Eastman Kodak Company: ex-collection Gabriel Cromer.....	125
Ilustración42: William Blake. <i>Richard III and the Ghosts</i> , around 1806. Pen and black ink, and grey wash, with watercolour, 306 x 190 mm. Copyright the Trustees of The British Museum.....	126
Ilustración43: John Leech. <i>Marley's Ghost</i> , 1843. Wood engraving, Full-page illustration for Dickens's Christmas Carol.	127
Ilustración44: Detalle del daguerrotipo <i>Boulevard du Temple</i>	128
Ilustración45: Louis Jaques Mandé Daguerre. <i>Architectural study</i> ,1820 – 1829. Photograph dessin-fumée process 14.8 x 12.5 cm.....	128
Ilustración46: Louis Jacques Mande Daguerre. <i>Boulevard du Temple</i> , 1838-1839. Daguerrotipo 12.9 x 16.3 cm	129

Ilustración 47: Duane Michals. <i>The Spirit Leaves the Body</i> , No.2, 1968. 7 gelatin silver prints 13 x 18 cm. Edition 23/25. The Henry L. Hillman Fund.....	131
Ilustración 48: Duane Michals. <i>Christ in New York, No. 2: Christ Sees a Women Who Has Died During An Illegal Abortion</i> , 1982. Gelatin silver print 12.5 x 18.8 cm.....	133
Ilustración 49: Duane Michals. <i>Self-Portrait As If I Were Dead</i> , 1968, printed later. Gelatin-silver print 12.7 x 18.89 cm. The Audrey and Sydney Irmas Collection.	135
Ilustración 50: Duane Michals. <i>The Bogeyman</i> , 1973, 6 gelatin silver prints, 13 x 18 cm. The Henry L. Hillman Fund.	135
Ilustración 51: Andre-Adolphe-Eugene Disdèri. <i>Elie Cabrol and the spirit apparition of the Vicomte de Renneville</i> , 1859 Albumen silver print 20.1 x 23.4 cm. Bibliothèque nationale de France, department des Éstampes et de la Photographie, Paris.....	136
Ilustración 52: Duane Michals. <i>Death Comes to the Old Lady</i> , 1969. 5 gelatin silver prints 13 x 18 cm. Edition 21/25. The Henry L. Hillman Fund.....	142
Ilustración 53: Vida Yovanovich. <i>Mi madre, yo misma</i> 1987	142
Ilustración 54: Vida Yovanovich. <i>Soledades sonoras</i> , 1995- 2009.....	143
Ilustración 54: Vida Yovanovich. <i>Soledades sonoras</i> , 1995- 2009.....	143
Ilustración 55: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.	144
Ilustración 56: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.	147
Ilustración 57: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.	147
Ilustración 58: Jacques-Louis David. <i>La Mort de Marat</i> , 1793. Óleo sobre lienzo, 165 cm × 128 cm.....	147
Ilustración 59: Hippolyte Bayard. <i>Le Noyé (Self Portrait as a Drowned Man)</i> , 1840. Early direct positive on paper photograph 25.6 x 21.5 cm. Société Française de Photographie, Paris.	147
Ilustración 60: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.	148
Ilustración 61: Henry Peach Robinson. <i>Fading Away</i> , 1858. Positivado combinado a la albúmina 28.8 x 52.1 cm. George Eastman House, Rochester (Nueva York).....	149

Ilustración 62: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.....	150
Ilustración 63: Paul Nadar. <i>Victor Hugo on His Deathbed</i> , negative 1885, print 1920s. Woodburytype 7 3/8 x 9 5/8 in. The J. Paul Getty Museum.....	151
Ilustración 64: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.....	152
Ilustración 65: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.....	154
Ilustración 66: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.....	156
Ilustración 67: Vida Yovanovich. <i>Cárcel de sueños</i> , 1986-1993.....	160
Ilustración 68: Vida Yovanovich. <i>Soledades Sonoras</i> , 1986-1993.....	161
Ilustración 69: Vida Yovanovich. <i>Soledades Sonoras</i> , 1986-1993.....	163

BIBLIOGRAFÍA

American Journal of Photography, nueva serie, vol. V, 1862, p. 320.

Abelleyra, Angélica. "Fotografiar para acorralar la vida" en *La Jornada*, 27 de febrero de 2000.

Apraxine, Pierre; Schmit, Sophie en *The Perfect Medium: Photography and the Occult*. París: Gallimard, 2004.

Bañuelos, Jacob. *Fotomontaje*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2008.

Barrios, José Luis. "Los exilios de Antígona (Extravío y encierro: la fotografía de Vida Yovanovich)", 2008. Descargado en www.vidayovanovich.com/pdf/exilios.pdf

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.

Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos, La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Bazin, André. *What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray*. California: University of California Press, 2005.

Beceiro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Belting, Hans. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Editores, 2007.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

Bordieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Chéurox, Clément. *Breve historia del error fotográfico*. México: Ediciones Ve, 2009.

----- et al., *The perfect medium : photography and the occult*, Catalogue of an exhibition held at Maison européenne de la photographie, París, Nov. 3, 2004-Feb. 6, 2005 and the Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y., Sept. 26-Dec. 31, 2005.

Cioran, Emil. *Silogismos de la amargura*, traducido por Rafael Panizo. Barcelona: Tusquets editores, 1990.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

Debroise, Olivier. "La fotografía de Vida Yovanovich", en *La Jornada*, 21 de septiembre de 1993.

Derrida, Jacques. "Memorias de ciego. El autorretrato y otras ruinas" en Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

----- "El cine y sus fantasmas" en *Cahiers du cinéma*. Traducción: Fernando la Valle. No. 556, abril 2001.

----- "Injunctions of Marx," in *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Transcripción de Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1996.

----- *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia González et al., Buenos Aires; México: Paidós, 2001.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora, 2008.

Eggers Lan, Conrado. *El sol, la línea y la caverna*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2000.

Firenze, Paul. (2004). *Spirit Photography*. Sceptic, 11(2), 70-78. Retrieved September 10, 2010, from Academic Research Library. (Document ID: 760354711).

Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve, 2009.

Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*, traducción de Eduardo Molina. México: Trillas, 1990.

----- *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, traducción de Fernando Zamora Águila, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

Gadamer, Hans Georg. *Estética y hermenéutica*, traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Colección Metrópolis, 1996.

García Peña, Ignacio. *El jardín del alma: mito, eros y escritura en el «Fedro» de Platón*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

----- *La historia de la fotografía como ilusión*. Luna Córnea núm. 28, Ilusión, CONACULTA: México, 2004.

Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990.

Harvey, John. *Photography and Spirit*. London: Reaktion Books, 2007.

Jervis-White, ed. "The origing of painting. Its condition among the ancients - Greek Painters -, from the rise of the art to its decay", en *Painting and celebrated painters, ancient and modern*. London: Hurst and Blackett, 1854.

Kaplan, Louis. *Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*. University of Minnesota Press, 2008.

----- --*Where the paranoid meets the Paranormal: Speculations on Spirit Photography*. Art Journal. New York: Fall 2003. Tomo 62, No. 3., pp.18-29. Retrieved September 10, 2010, from Academic Research Library. (Document ID: 622457381).

Kardec, Allan. *¿Qué es el espiritismo?* Buenos Aires: Kier, 2003.

Hirsch, Robert. *Seizing the Light: A Social History of Photography*, Boston: McGraw-Hill, 2000.

Jolly, Martyn. *Faces Of The Living Dead: The belief in spirit photography*. London: Mark Batty Publisher, 2006.

Langford, Michael John. *The story of photography: From its beginnings to the present day*. Oxford: Focal Press, 1997.

Lenker, Lisa M. *Haunted culture and surrogate space: A new historicist account of nineteenth-century American Spiritualism*. Ph.D. diss., Stanford University, In *Dissertations & Theses: The Humanities and Social Sciences Collection*.

Mannoni, Laurent. "Melies, magia y cine", en *Luna Córnea*, No. 28, México: Centro de la Imagen, 2004.

Nadis, Fred. *Wonder shows: performing science, magic, and religion in America*. USA: Rutgers University Press, 2005.

Newhall, Beamount. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Nickell, Joe. *The Skeptical Inquirer*. Buffalo: Jul/Aug 1998. Vol. 22.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Platón. Diálogos III. *Fedón, Banquete, Fedro*. Traducciones, introducciones y notas de C. García Gual *et al*. Madrid: Gredos, 1986.

Platón. Diálogos IV. *República*. Traducción, introducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1986.

Platón. Diálogos V: *Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Traducción, introducción y notas de Ma. Isabel Santa Cruz *et al*. Madrid: Gredos, 1988.

Plinio Segundo, Cayo. *Historia natural*. Traducida y anotada por Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigesimosexto a trigesimoséptimo)

y apéndice (libro séptimo capítulo LV); traducción de Gerónimo de Huerta y Francisco Hernández. Madrid: Visor Libros, Universidad Nacional de México, 1999.

Poniatowska, Elena. "La fotografía Vida Yovanovich" en *El Nacional*, 19 y 20 de mayo de 1996, pp. 34-36.

----- "La cárcel de los sueños de Vida Yovanovich" en *Cárcel de los sueños*. México: Casa de las Imágenes- CONACULTA- Centro de la Imagen, 1997.

----- "Presentación" en García, Héctor. *México sin retoque*. México: UNAM, 1987.

Rodríguez, José Antonio. "Las soledades de Yovanovich" en *El Financiero*, 27 de enero de 2005.

Rousseau, Jean-Jacques. Ensayo sobre el origen de las lenguas, traducción de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Scharf, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Schoonover, Karl. *Ectoplasms, Evanescence, and Photography*. Art Journal. New York: Fall 2003.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, traducción de Aurelio Major. México: Santillana, 2010.

Sougez, Marie-Loup Coord. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*, traducción de Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 1999.

Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Tucker, Jennifer G. *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*. Baltimore: Johns Hopkins, 2005.

Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.

OTRAS FUENTES

Albanese, Catherine L. *Republic of Mind and Spirit: A Cultural History of American Metaphysical Religion*. New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2006.

Bennett, Bridget. *Transatlantic Spiritualism and Nineteenth-Century American Literature*. Gordonsville, VA, USA: Palgrave Macmillan, 2007.

Buckland, Raymond. *Spirit Book: The Encyclopedia of Clairvoyance, Channeling, and Spirit Communication*. Canton, MI, USA: Visible Ink Press, 2005.

Hanegraaff, W. J. (Ed.) *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Boston, MA, USA: Brill Academic Publishers, 2006.

Feldman, Fred. *Confrontations with the Reaper : A Philosophical Study of the Nature and Value of Death*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 1994.

Kucich, John, and Dianne F. Sadoff. *Victorian Afterlife : Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 2000.

Lane, Christopher. *Hatred and Civility: The Antisocial Life in Victorian England*. New York, NY, USA: Columbia University Press, 2004.

Meehan, Sean Ross. *Mediating American Autobiography : Photography in Emerson, Thoreau, Douglass, and Whitman*. Columbia, MO, USA: University of Missouri Press, 2008.

Melton, J. Gordon. *Encyclopedia of Religious Phenomena*. Farmington Hills, MI, USA: Visible Ink Press, 2007.

Occult in Nineteenth-Century America. Ed. Cathy Gutierrez. Aurora, CO, USA: Davies Group, Publishers, 2005.

Schleifer, Ronald. *Modernism & Time: The Logic of Abundance in Literature, Science & Culture, 1880-1930*. Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 2000.

Schor, Esther. *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria*. Ewing, NJ, USA: Princeton University Press, 1994.

Thurschwell, Pamela. *Literature, Technology and Magical Thinking, 1880-1920*. West Nyack, NY, USA: Cambridge University Press, 2001.

Witchcraft Continued: Popular Magic in Modern Europe. Eds. Willem De Blecourt and Owen Davies. Manchester, GBR: Manchester University Press, 2004.

Kelly, S. *Camera's lens and mind's eye: James McNeill Whistler and the science of art*. Ph.D. diss., Columbia University, In *Dissertations & Theses: The Humanities and Social Sciences Collection* [database on-line]; available from <http://www.proquest.com> (publication number AAT 3420843; accessed December 15, 2010).

Reed, Cheryl J. *Spirited discourses: The curious matter of ghosts in Victorian popular culture*. Ph.D. diss., University of California, San Diego, In *Dissertations & Theses: The Humanities and Social Sciences Collection* [database on-line]; available from <http://www.proquest.com> (publication number AAT 9633368; accessed December 15, 2010).

PORTALES DE INTERNET

<http://www.metmuseum.org/>

<http://www.photographymuseum.com/believe1.html>

http://www.prairieghosts.com/ph_history.html

<http://museumofthemacabre.com/>

<http://www.spiritualists.org/>

<http://www.psychics.co.uk/>

<http://www.spiritist.org/main/>

<http://www.spiritwritings.com/library.html>

<http://www.ghostvillage.com/>

<http://ejp.org.uk/>

<http://www.sfmoma.org/>

http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_THEME_Portrait_Ghosts_01/2/0/0/

<http://www.flickr.com/photos/nationalmediamuseum/sets/72157606849278823/>

<http://www.geh.org/>

<http://www.eastmanhouse.org/>

<http://users.telenet.be/thomasweynants/ghosts.html>

<http://www.adventuresbeyond.com>

<http://www.the-atlantic-paranormal-society.com>

<http://www.theavalonfoundation.org>